KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXIV

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1926

C 4821 7

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

INHALTSVERZEICHNIS

DES VIERUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1925—1926

Seite

AUFSÄTZE

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Overbeck und sein Kreis. Ausstellung im Behn-Haus zu Lübeck 435
Auktionsnachrichten 35, 82, 127, 169, 196, 338, 409, 454, 488
Behrendt, Walter Curt: Aus dem Tagebuch einer Amerikareise 18, 61, 97
Bericht in Versen von einer Badereise 407
Bondy, Walter: Chinesische und japanische Kunst . 370
— Musée du Luxembourg 394
Bruhn, Wolfgang: Die künstlerische Modenzeichnung 178
Chronik 30, 78, 117, 158, 203, 247, 295, 334, 416, 454, 486
Cohen, Walter: Aus Jacques Louis Davids Atelier. Ein Brief aus dem Jahre 1812 477
Cohn, William: Aus meinem ostasiatischen Reisetagebuch 101 188, 308, 429
Coquiot, Gustave: Modigliani 467
Dormoy, Marie: Die Cézanne-Ausstellung bei Bernheim Jeune 447
Dresdner, Albert: Joakim Skovgaards Bilderbibel . . 491
Faber du Faur, Hans von: Erinnerungen an Maler 240, 277, 350
Faschingschronik 203
Felixmüller, Conrad: Als ich Max Liebermann zeichnete 315
Friedländer, Max J.: Honoré Daumier 272
— Zwei Bildnisse von Lucas Cranach 381
Gabler, E. T.: Marionetten 471
Gerstenberg, O.: Prager Reise 478
Glaser, Curt: Ausstellungen chinesischer Kunst. Paris — Amsterdam — Berlin 67
— Die Entstehung des Buddhabildes 103
— Neue Bücher über ostasiatische Kunst 108
— Zwei Wandmalereien von Charles Crodel . . . 245
— Die Grünewald-Zeichnungen der Sammlung von Savigny 290
— Neue französische Maler im Louvre 393

Seite

Glaser, Curt: Die Dresdner Internationale Kunstausstellung 442
Glück, Gustav: Wilhelm von Bode zum achtzigsten Geburtstag 87
Gratama, G. D.: Die Reinigung der Bilder von Frans Hals in Haarlem 43, 168
Großmann, Rudolf: Gedanken über Karikatur, Komik und Karikaturisten 147
— Magnus, Lebenslauf eines Expressionisten 209
Hager, Werner: Friedrich Rintelen 369
Hamann, Richard: Deutsche Plastik auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln 131
Hausenstein, Wilhelm: Apollon von Tenea 425
Heise, Carl Georg: Carl Milles 325
— Max Hauttmann 368
Herbertz, R.: Kritik der kritischen Kritik 372
Herrmann, Wolfgang: Ausstellungen und Vorträge über moderne Baukunst 365
— Moderne Baukunst und Wohnkultur 474
Hinz, Marlice: Paul Poiret 412
— Mode 450
— Chronik der Mode 482
Jantzen, Hans: Rembrandt, Tulp und Vesal 313
Kühnel, Ernst: Die Sammlung Francisco Llobet in Buenos Aires 421
Künstleranekdoten 39, 214
Liebermann, Max: Rede zur Eröffnung der Frühjahrsausstellung der Akademie 348
Martin, Günther: Die Vereinigung der Kunsthochschulen und Kunstgewerbeschulen 156
Mayer, August L.: Münchner Glaspalast 1926 . . . 438
Meyer, Peter: Fragmente antiker Architektur und ihre Ergänzung 390
Michelson, Leo: Corinths letzte Tage in Amsterdam 10
Neumeyer, Alfred: Max Hauttmann 369

Seite

Orlik, Emil: Maskenfeste 281
Pauli, Gustav: Eine neue Menzelzeichnung 24
— Die Ausstellung schwedischer Kunst 330
Réau, Louis: Houdon zur Zeit der Revolution und des Kaiserreichs 233, 318
Scheffler, Karl: Slevogts „Faust II“ 3
— Fünfzig Jahre französischer Malerei 1875—1925 . 26
— Neue Arbeiten von Heinrich Tessenow 55
— Impressionisten 72
— Kunstherbst 90
— Paul Cassirer 175
— Corinth 217
— Das Berliner Museumschaos 261
— Ernst Barlach 286
— Henri Rousseau 290
— Berliner Auktionen 338
— Vergleichende Kunstanschauung in der Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 341
— Der Künstler als Journalist. George Grosz . . . 354
— Das umgebaute Museum für Völkerkunde . . . 384
— Chinesische Frühkeramik 484
Tietze, Hans: Jahrhundertschau deutscher Malerei in Wien 364
— Ausstellung der Kunstschau in Wien 441
— Französische Handzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts in der Wiener Albertina 461
Uhde-Bernays, Hermann: Theodor Alt 153
— Unbekannte und unveröffentlichte Bilder Anselm Feuerbachs 401
Vollmer, Hans: Ingres und Delacroix 223
Waldmann, Emil: Die Verschwörung des Julius Civilis von Rembrandt 140
— Ein neues Bild von Jan Vermeer van Delft . . 186
Waldschmidt, Ernst: Die Neuaufstellung der „Turfanfunde“ im Museum für Völkerkunde zu Berlin . . 301

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Overbeck und sein Kreis. Ausstellung im Behn-Haus zu Lübeck 435
Aranowitsch, D.: Neue deutsche Malerei in Moskau . 480
Cohen, Walter: Schwäbische Malerei in Stuttgart . . 126
— Ausstellungen in Düsseldorf und Köln 362
Dormoy, Marie: Cézanne-Ausstellung bei Bernheim Jeune in Paris 447
Fechheimer, Hedwig: Südseeplastiken bei Flechtheim in Berlin 361
Feldberg, Lore: Juryfreie Ausstellung in Hamburg . . 126
— Ausstellungen in Hamburg 362, 452
Glaser, Curt: Ausstellungen chinesischer Kunst . . . 67
— Die Dresdner Internationale Kunstausstellung . . 442
— Das Ulmer Museum 249
Herrmann, Wolfgang: Ausstellungen moderner Baukunst in Berlin 365
Jähnig, K. W.: Ausstellungen in Dresden . . . 165, 167
Mayer, August L., Münchner Ausstellungen 28, 251, 363, 438
Moser, L.: Schweizer Kunst in Karlsruhe 76
Moser, L.: Ausstellung von Architekturzeichnungen und Modellen in Mannheim 250
— Ausstellung von Fastnachtsbrauch und -kunst in Mannheim 363
— Eröffnung des Schloßmuseums in Mannheim . . 452
Neugaß, Fritz: Ausstellung in Mailand 453
Pauli, Gustav: Ausstellung schwedischer Kunst . . . 330
Scheffler, Karl: Fünfzig Jahre französischer Malerei 1875—1925. Ausstellung in Paris 26
— Impressionisten bei Cassirer 72
— Ausstellungen in Berlin 75, 125, 164, 167, 194, 250, 292 341, 360, 361, 414, 453
— Die vierte Jahresschau deutscher Arbeit in Dresden 121
— Wettbewerb „Unter den Linden“ 160
— Kokoschkas Landschaften 164
— Holzbildwerke Ernst Barlachs 286
— Rousseau-Ausstellung bei Flechtheim 290
— Bericht aus Hannover 452
— Chinesische Frühkeramik bei E. Cassirer, Berlin . 484
Tietze, Hans: Jahrhundertschau deutscher Malerei in Wien 364
— Ausstellung der Kunstschau in Wien 441
— Französische Handzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts in der Wiener Albertina 461
Uhde-Bernays, Hermann: Schweizer Ausstellungen 120, 251
Voß, Kurt: Frühjahrsausstellung des Hannoverschen Kunstvereins 415
Witkowski, Georg: Ausstellung der Goethesammlung Prof. Kippenbergs in Leipzig 122

b) nach Städten geordnet

Amsterdam 67
Basel 120, 251
Berlin 67, 72, 75, 125, 160, 164, 167, 194, 195, 250, 286 290, 292, 341, 360, 361, 365, 414, 453, 484
Dresden 121, 165 167, 442
Düsseldorf 362
Hamburg 126, 167, 196, 362, 452
Hannover 415, 452
Karlsruhe 76
Köln 131, 362
Leipzig 122
London 127
Lübeck 435
Mailand 453
Mannheim 250, 335, 363, 452
Moskau 480
München 28, 251, 363, 438
Paris 26, 67, 335, 447
Stuttgart 126
Ulm 196, 249
Wien 364, 441, 461
Zürich 120, 251

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Bachhofen, Ludwig . . . . . 113ff.
Bange, E. F. 375

Seite

Baum 498
Behrendt, Walter Curt 373
Börger, Hans 494, 498
Dormoy, Marie 496
Fechheimer, Hedwig 497
Fischel, Oskar 378
Foerster, C. F. 252
Friedländer, Max J. . . . . 496 f.
Glaser, Curt 37, 38, 108, 378
Heise, Carl Georg 374, 495
Herrmann, Wolfgang . . . . . 495 f.
Kronfeld 498
Kümmel, Otto 376
Michalski, Ernst 252
Scheffler, Karl . . . . . 373 f.
Utitz, Emil 375
Waldmann, Emil . . . . . 38, 254 ff., 495 f.

ABBILDUNGEN

Agueli, Ivan: Nillandschaft 332
„Albert Ballin", vier Aufnahmen des Dampfers . 18—23, 30
Alt, Theodor: Leibl und seine Freunde 153
— Großmutter und Enkelin 154
— Damenbildnis 154
— Leibls Atelier 155
Altdeutsche Plastik. Sieben Abbildungen . . . 132—139
Altdorfer, Albrecht: Der heilige Christophorus . . . 43
Apollon von Tenea 426

Barlach, Ernst: Der Wartende 286
— Ruhe auf der Flucht 287
— Der Beter 288
— Stehende Bäuerin 288
— Frierendes Mädchen 289
Barth, Paul: Ruhende 78
Bauhaus, Weimar, Wohnzimmer im Versuchshaus am Horn 476
Berliner Museum für Völkerkunde, sechs Abbild. 384—389
Berliner Museumsneubau, zwölf Abbildungen . 262—271
Bertsch, Karl: Diele aus dem Plattenhaus der Deutschen Werkstätten 122
— Wohn- und Mädchenstube aus dem Plattenhaus der Deutschen Werkstätten 124
Bildausschnitte, neun 212
Blechen, Carl: Heidelberger Schloßruine 371
Böcklin, Wilhelm (?): Aus den „Nibelungen" . . . 480
Borromini, Francesco: Hof des Palazzo Spada, Rom . 253
— Turm der Universitätskirche St. Yvo 255
Braque, Georges: Der Kamin 443
Buddha mit Begleitern, indische Skulptur 31
Buddhastatuen, drei Abbildungen . . . . . 103—107

Callot: Cavalier à la Mode 180
Capet, Mlle.: Bildnis Houdons 233
Cézanne, Paul: Studie 447
— Liegender junger Mann 448
— Studie nach Donatellos Georg 460
Chinesische Kunst, alte, fünf Abbildungen . . . 67—71
Chinesische Frühkeramik, zwei Abbildungen . . 484, 485
Coray-Stoop, Sechs Abbildungen aus der Sammlung 35, 36
Corinth, Lovis: Kopie nach Frans Hals 10
— Selbstbildnis 11
— Bildnis von Frau und Kind 12
— Die Schwiegermutter des Künstlers 13
— Ruhende Frau 14
— Landschaft vom Walchensee 15
— Das Schloß in Berlin 16
— Bildnis Leo Michelson 17
— Das Frühstück 216
— Frauenraub 218
— Geschlachteter Ochse 219
— Walchensee im Winter 221
— Mutter und Kind 450
Cornelius, Peter: Grablegung 436
— Kinderbildnis 438
Corot, Camille: Bildnis Mme. Stumph 25
— Sinnendes junges Mädchen 421
— Landschaft. Kohlezeichnung 462
Correggio: Die Verlobung der heiligen Katharina . . 169
Courbet, Gustave: Bildnis Mlle. Aube (Die Dame mit dem Sonnenschirm) 27
— Brustbild einer jungen Frau mit Spiegel 340
— Venus und Psyche 343
Cranach, Lucas: Männerbildnis 381
— Joh. St. Reus 382
— Frauenbildnis 383
Crivelli, Carlo: Madonna 169
Crodel, Charles: Wandmalereien für die Universität in Jena 244
— Zwei Wandbilder für ein Landhaus in Steudnitz 245, 246

Dampfer „Albert Ballin" und „Deutschland", sieben Abbildungen . . . . . 18—23, 30, 34
Daumier, Honoré: Unterhaltung im Atelier 74
— Der Vorleser 272
— Der Metzger 273
— Kerkerszene 274
— Das Bad 275
— Die Hausmeisterin 276
— Richter bei der Verhandlung 277
Degas, Edgar: Frauenkopf 392
— Bildnis des Cellisten Pillet 399
— A la Bourse 400
— Pferd. Bronze 409
Delacroix, Eugène: König Johann in der Schlacht bei Poitiers 158
— Entwurf zur „Vertreibung des Heliodor" in der St. Sulpice 232
— Araber auf der Lauer 422
— Löwe und Tiger im Kampf. Bleistiftzeichnung . 464
Derain, André: Italienerin 442
„Deutschland", drei Aufnahmen des Dampfers . . 19—34
Dix, Otto: Bildnis Hugo Erfurth 442
Dürer, Albrecht: Entwurf zu einem Hofkleide . . . 179

Seite

Fabritius, Karel: Schlafender Jüngling 35
Feigler, Fritz: Selbstbildnis 362
— Junger Arbeiter 362
Feldberg, Lore: Elblandschaft 128
Felixmüller, Conrad: Bildnis Max Liebermann . . . 315
Feuerbach, Anselm: Kopf einer jungen Bacchantin . 364
— Damenbildnis 401
— Kinderbildnis 401
— Damenbildnis 402
— Bei der Kupplerin 402
— Römerkopf 403
— Römerin 403
— Germanen auf der Flucht 404
— Mohrenkopf 405
— Versuchung 405
— Römerin 406
Fiori, Ernesto de: Bildnisbüste des Boxers Dempsey . 96
Frank, Erna: Florenz 416
Französische Seidenstoffe, zwei Abbildungen . . 198, 199
Freymuth, Julius: Stadtlandschaft 456
— Stilleben 457
Friedrich, Caspar David: Sonnenaufgang hinter der Dresdner Hofkirche 162
— Der Winter 454
Füßli, Heinrich: Bildnis 79

Gal-Vihara, drei Abbildungen . . . . . 100—102
Gauguin, Paul: Bretonische Landschaft 425
Gavarni, Paul: Modezeichnung für das „Journal des Gens du Monde“ 182
Gogh, Vincent van: Frau Roulin mit ihrem Kinde . . 488
Griechische Statue einer Göttin 86
Großmann, Rudolf: Bildnis Georg Kaiser 95
— Bildnis des Reichsbankpräsidenten Schacht. Originallithographie 130
— Zwei Bildniszeichnungen Th. Th. Heines . . 147, 148
— Bildniszeichnung Olaf Gulbransson 150
— Bildniskarikatur Jul. Pascin 151
— Siebzehn Zeichnungen zum „Lebenslauf eines Expressionisten“ . . . . . 209—211
Grosz, George: Melancholie bei Bier und Hering . . 355
— Boulevard-Durchblick 356
— Pariser Caféterrasse 357
— Aus dem Zirkus Medrano 358
— Reichspräsident Ebert 358
— Bei Kempinski 359
Grünewald, Matthias: Studie zum Johannes der Karlsruher Kreuzigung 260
— Die heilige Dorothea 290
Gulbransson, Olaf: Modezeichnung 184
Guys, Constantin: Getuschte Federzeichnung . . . 183

Hals, Frans: Die Offiziere von den Cluveniersdoelen, vier Abbildungen . . . . . 44—47
— Männerbildnis 171
Hinz, Marlice: Modezeichnungen 185, 451, 483
— Federzeichnung 214
— Vier Kostümstudien 335
— Sechs Zeichnungen nach Kostümen von Poiret . . 413

Seite

Hinz, Marlice: Vignette „Chronik der Mode“ . . . 482
Hodler, Ferdinand: Junges Mädchen 80
Hofer, Karl: Paar am Tisch 94
— Blumenwerfende Mädchen 446
Hosemann, Th.: Die Schwemme 336
Houdon, Jean Antoine: La Fayette in der Uniform der Nationalgarde 234
— Der Abbé Barthélemy 235
— Mirabeau 237
— Bildnisbüste des Ministers Necker 239
— Napoleon in Uniform 300
— Der Astronom Lalande 318
— Napoleon I. 319
— Zwei Cicero-Statuen 321
— Der General Dumouriez 323
Hoysaleshwara-Tempel in Halebid, vier Abbildungen 429—433, 449
Hübner, Julius: Farbige Zeichnung zu Tiecks „Octavianus“ 152
— Vier Zeichnungen . . . . . 194—197
Hug, Karl: Vier Zeichnungen von einer Modenschau bei Herrmann Gerson . . . . . 111—112
— Miß Payne vom Nelson-Theater. Original-Lithographie 202

Indische Buddhastatuen . . . . . 31, 103—107
Indische Sakralkunst, fünf Abbildungen . . . 187—193
— Vier Abbildungen . . . . . 308—312
— Acht Abbildungen . . . . . 429—434, 449
Ingres, J. A. D.: Die Familie Forestier 223
— Studie zur „Apotheose Homers“ 224
— Selbstbildnis 225
— Bildnis M. Bernier 226
— „La belle Zélie“ 227
— La Comtesse de Tournon 229
— Mme Ingres 231

Jaeckel, Willy: Die Geschwister Wilke 346
Jaina-Tempel, Vorhalle 33

Kailasanatha-Tempel: Vorhalle und Sanctuarium . . 187
— Eingang zu einem Pavillon 188
— Tempelhof 189
— Der tanzende Shiva 191
Kandler, Joachim: Krinolinengruppe 161
Kesava-Tempel zu Belur, vier Abbildungen . . 429—434
Kokoschka, Oskar: Bildnislithographie 93
— Avignon 165
— London 166
Kolbe, Georg: Kleinbronzen 97
— Viktoria 98
— Brunnenfigur 99
— Totenmaske Paul Cassirer 177
— Zwei Statuen 297
— Brunnen im Garten des Hauses Simon 479

Lederer, Fritz: Bildnis des Bankdirektors Fürstenberg 368
Leibl, Wilhelm (?): Männerbildnis 480
Lenbach mit seiner Tochter. Nach einer Photographie 350
Liebermann, Max: Parklandschaft. Originallithographie 2

Seite

Liebermann, Max: Wärterin und Kind 91
— Bildnis Generaldirektor Dr. Neuhaus 345
Liotard: Modische Pastellstudie 181

Maillol, Aristide: Die Nymphe 478
Manet, Edouard: Advokat de Jouy 73
— Bildnis des Sängers Rubini 342
— „Bar aux Folies-Bergère“ 367
— Bildnis Emile Zola 395
— Bildnis Frau Zola 397
Marionetten des Züricher Marionettentheaters . 471 u. 473
Martin, Günther: Statue 298
Matisse, Henri: Côte d'Azur 445
Meister von Flemalle: Madonna mit musizierenden Engeln 35
Menn, Barthélemy: Landschaft 77
Menzel, Adolph: Federzeichnung 24
— Morgenandacht in einer Salzburger Kirche . . . 120
— Rebuszeichnung 146
— Eselreiter 360
— Zeichnung in einem Brief 361
— Schlafendes Kind 418
— Gratulationsblatt 481
Milles, Carl: Gustav Wasa 324
— Springendes Pferd 325
— Rudbeckins-Denkmal in Västeras 327
— Swedenborg. Teil eines Denkmalentwurfes . . . 328
— Europa 329
Millet, Jean François: Die Holzfäller 422
— Garbenträgerin. Kohlezeichnung 465
Modenzeichnungen . . 178—185, 335, 413, 451, 482—483
Modigliani, Amédée: Schlafende Frau 466
— Blonde Frau 467
— Bildnis Baramowsky 470
Moro, Antonis: Jacob de Mor 36
— Bildnis eines Spaniers 36
Mukteshvara-Tempel in Conjeevaram 193
Munch, Edvard: Das Leben 444
Museum für Völkerkunde in Berlin. Sechs Abbildungen 384—389
Museumsneubau in Berlin. Zwölf Abbildungen . 262—271

New York. Fünf Straßenansichten . . . . . 61—66
Niemeyer, A.: Herrenzimmer und Wohnzimmer aus dem Holzhaus der Deutschen Werkstätten . . 123, 124

Oberländer, Adolf: Das Kamel 89
— Hühner 90
Ofterdinger, Annie: Modenzeichnung 184
Orlik, Emil: Sechs Maskenzeichnungen . . . 280—284
— Der Angler 285
— Drei Zeichnungen 353, 354
Overbeck, Friedrich: Ostermorgen 437
— Selbstbildnis 438

Pascin, Jules: Mulattin 445
Paul, Bruno: Das „Plattenhaus“ der Deutschen Werkstätten, Hellerau 121
— Herrenzimmer und Speisezimmer aus dem „Plattenhaus“ 123, 125
Pisanello: Modestudien 178
Pissarro, Camille: Bildnis Cézannes 159
— Französische Dorflandschaft 424
— Landschaft 453
Poiret, Sechs Zeichnungen nach Kostümen von . . . 413
Prinz Eugen: Prahme 330

Raffaelli, Jean François: Champs Elysées 423
Rembrandt: Titus 81
— Magdalene van Loo 81
— Die Verschwörung des Julius Civilis. Fünf Abbildungen . . . . . 140—145
— Männerbildnis 171
— Die Anatomie des Professors Tulp 313
— Bildnis des Sohnes Titus 410
Renoir, Auguste: Garten in Wargemont 29
— Frau mit Schleier 75
— Frauenstudie. Kohlezeichnung 463
— Der Sohn des Künstlers als Jäger 477
Riemerschmid, Richard: Schlafzimmer aus dem „Plattenhaus“ der Deutschen Werkstätten 122
Röhricht, Wolf: Mädchenkopf 294
— Blumenstilleben 295
— Staatssekretär Dr. Oskar Meyer 344
Rößner, Georg Walter: Entwurf für eine Wandmalerei 92
— Farbige Zeichnung 207
Rouault, Georges: Die Neuvermählten 444
Rousseau, Henri: Der Schlangenbeschwörer 258
— Die Affen 292
— Die Zollstation 293
Rubens: Männerbildnis 169

Sanders, Jan, gen. Hemessen: Christus und die Ehebrecherin 35
Scharff, Edwin: Bronzerelief 440
Schider: Mutter und Kind 76
Schnorr von Carolsfeld, Julius: Abschied 435
— Der heilige Rochus Almosen verteilend 439
Schreyer, Adolf: Der verwundete Schimmel 240
— Führung durch die Furt 243
Schuppner-Hamm: Strand bei Hiddensee 115
Scorel, Jan van: Herrenbildnis 36
Shravana Belgola. Drei Ansichten 308, 311, 312
Sköld, Otte: Nachtstimmung 332
— Aussicht vom Atelier 333
Skovgaard, Joakim: Vier Holzschnitte (Illustrationen zur Bibel) . . . . . 491—494
Slavona, Maria: Häuser am Montmartre 414
Slevogt, Max: Sieben Kreide- und Federlithographien zum „Faust II“ . . . . . 3—9
— Zwei Zeichnungen 203, 204
— Bildnis des Reichskanzlers Dr. Luther 347
— Zeichnung in einem Brief 349
— Zwei Zeichnungen des Dreizehnjährigen . . 361, 365
— Acht Zeichnungen von einer Badereise . . . 407, 408
Soest, Konrad von: Der Wildunger Altar 119
Somoff, Konstantin: Bildnis der Frau Helena Somowa 163
— Bildnis der Frau Cleopatra Givotousdi 164

Seite

Spitzweg, Karl: Im Garten 452
Sturzenegger, H.: Landschaft 77

Taut, Max: Verbandshaus der Deutschen Buchdrucker. Vorderfront 474
— Maschinensaal 475
Tessenow, Heinrich: Vier Zeichnungen . . . . . 49—53
— Kommode 52
— Wohnzimmer 54
— Ausstellungshaus „Oberbayern“ 55
— Kleines Schlafzimmer 56
— Doppelbett 57
— Kleinbürgerliches Wohnzimmer 58
— Treppe. Tuschzeichnung 59
— Kleiderschrank im Schlafzimmer 60
Thoma, Hans: Am Neckar 317
Trübner, Wilhelm: Kloster Seeon 334
Turbine, Teil einer 476
Turfanfunde, sieben Abbildungen . . . . . 301—307
Turu-Schnitzerei aus Neu-Mecklenburg 373

Unold, Max: Beim Essen 441

Vermeer van Delft, Jan: Dame mit rotem Hut . . 174
Vishnu-Tempel in Conjeevaram 192
Völkerkunde-Museum in Berlin, sechs Abbildungen 384—389

Watteau der Jüngere (von Lille): Vorzeichnung zur „Galerie des Modes“ 183

Zorn, Anders: Im Omnibus 331

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

Seite

Abwanderung deutschen Kunstbesitzes 164
Adam, Leonhard 113
Adrion 230
Agueli, Ivan 332
Ägypten, neuentdeckte Gräber in 32, 336
— Rockefellers Spende für 294
Akademie der Künste in Berlin . . . 90, 163, 341, 348
Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau . 163
„Albert Ballin“ 18
Albertina in Wien 38, 247, 461
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler . . . 417
Alt, Theodor 153
Alt-Ägypten 32
Altchinesische Kunst 67
Altdeutsche Holzplastik 495
Altdorfer, Albrecht 80
Altgriechischen Göttin, Marmorstatue einer 119
Altersgrenze für Künstler 208
Altersgrenze, Gesetz über die 118
Amerika, Erwerbung eines Tizians für 163
Amerika, Kunst in 117
Amerikanische Architektur. Ausstellung in der Akademie 293
Amerikanische Museen 296
Amerikanische Spenden für wissenschaftliche Zwecke 294, 455
Amerikareise, Aus dem Tagebuch einer . . . 18, 61, 97

Seite

Amsterdam 172
Amsterdam, Ausstellung chinesischer Kunst in . . 30, 67
Anatomie von Rembrandt 313
Antike, Die 32
Antiker Architekturteile, Ergänzung 390
Antikensammlung, Berliner 28
Antikenschätze der Eremitage in Petersburg 30
Apaki, Grab des 32
Apollon von Tenea 425
Archaischen Göttin, Statue einer 28, 119, 206
Archäologisches Institut und Museum in Kairo . . . 294
Architektur, Amerikanische 293
Architekturausstellung in Stuttgart 417, 455
Architekturteile, Ergänzung antiker 390
Architekturzeichnungen, Ausstellung von 250
Arnold, Carl H. 477
Arnold, Galerie 294
Arosenius, Ivan 333
Art-Institute in Chicago 117
Asiatischer Kunst, Holländische Vereinigung von Freunden 30
Asien, Neue Ausgrabungen in 337
Ashton, Leigh 115
Athen, Rockefellers Spende für die archäolog. Schule in 455
Aufseesser, Julius 373
Augsburg, Städtische Galerie in 454
Auktionspreise für französische Graphik des neunzehnten Jahrhunderts 36
Ausfuhrprämien auf Kunstwerke 205
Ausfuhr von Kunstwerken 117
Ausgrabungen in der Mongolei 337

Badereise-Bericht in Versen 407
Ball, Hermann 167
Bamberger Doms, Ausmalung des 80, 417
Banknoten-Wettbewerb 487
Barlach, Ernst 286
Barock, Begriff des 252
Barock, Malerei des, in Rom 252
Barock-Zeichnungen, Deutsche 37
Bartlett, Frederick Clay 455
Basel, Ausstellungen in 120, 251
Bauausstellung, Deutsche, in Berlin 455
„Bauformen-Bibliothek“ 252
Baukunst, Ausstellung und Vorträge über moderne . 365
Baukunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Deutschland 337
Baukunst und Wohnkultur 474
Baum, Museumsdirektor 249
Bautätigkeit der Stadt Berlin 160
Becker-Gundahl 440
Beethoven-Denkmal für Berlin, Ein 456
Behn-Haus zu Lübeck, Ausstellung im 435
Behrendt, Walter Curt 366
Behrens, Peter 250, 365, 416
Bellini, Giovanni 37
Benkard, Ernst 495
Bergh, Richard 332
Berichtigung einer Berichtigung 208

Seite

Berlin, Ausstellungen in 67, 72, 75, 90, 125, 164, 167, 194 250, 292, 360, 365, 414, 453, 455
Berlin, Bautätigkeit der Stadt 160
Berlin, Denkmäler und Bauten 486
Berlin, Ein Beethoven-Denkmal für 456
Berlin, Kunst- und Bildungswesen der Stadt 95, 118, 158
Berlin, Umgestaltung der „Linden“ 160
Berlin, Wettbewerb für ein Sportforum in . . 337, 366
Berliner Akademie der Künste 90, 163, 341, 348
Berliner Antikensammlung 28
Berliner Auktionen . . . 82, 128, 170, 172, 199, 338, 409
Berliner elektrischen Straßenbahn, Wagen der . . . 162
Berliner Fastnachtsbällen, Zeichnungen von 281
Berliner Kunstdeputation 296
Berliner Märkisches Museum 32, 159
Berliner Museum für ostasiatische Kunst 248
Berliner Museumsbauten 118
Berliner Museumschaos, Das 261
Berliner Museumspolitik 247
Berliner Opernhauses, Umbau des 334, 417, 486
Berliner Sezession 92, 360
Berliner Stadtbaumeister 118
Berliner Stadtverordnetenversammlung 207
Berliner Völkerkunde-Museum 301
Bibelillustrationen 491
Bildende Künstler, Darlehnskasse für 248
Bildenden Künstler, Allgemeines Lexikon der . . . 417
Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan 114
Birch-Bartlett, Helen 455
Björck, Oskar 196, 332
Börje, Gideon 333
Blockhaus zum Wolkenkratzer, Vom 373
Böcklin, Arnold 251, 456
Bode, Wilhelm von 87, 163
Borromini, Francesco 254
Böß, Bürgermeister 296
Breitner 439
Breslauer Akademie für Kunst- und Kunstgewerbe . 163
Briefe aus einem Archäologenleben, Heitere und ernste 498
Brinckmann, A. E. 37
Bronzeplastiken, Statuetten, Reliefs, Geräte u. Plaketten 375
Brücher, August 467
Brueghels Zeichnungen 496
Brüggemanns Altar in Schleswig 454
Brüssel, Versteigerung in 198
Buch, Das teuerste 294
Bücher, Auktionspreise für 200
Bücher über ostasiatische Kunst, Neue 108
Buddhabildes, Die Entstehung des 103
Buenos Aires, Die Sammlung Francisco Llobet in . . 421
Bühnenkostüm, Das 378
Burchard, Dr. Otto 248
Burckhardt, Carl 196
Burger, Willi 495
Busch, Wilhelm 151

Callot, Jacques 38
Caspar, Karl 28, 417
Caspar-Filser 28
Cassatt, Mary 455
Cassirer, Paul 175, 177
Castiglioni 30, 169
Cézanne, Paul 164, 342, 466
Cézanne-Ausstellung in Paris 447
Cézanne-Sammlung in Paris 162
Champion 167
Chantilly, Musée Condé in 161
Charakterologie, Jahrbuch der 498
Chicago 117
Chicago, Stiftung für das Museum in 455
Chinesische Frühkeramik 498
Chinesische Keramik 115
Chinesischer Kunst, Ausstellungen 30, 67
Chinesische und japanische Kunst 370, 376
Chinese Painting as reflected in the Thought and Art of Li Lung-mien 1070—1106 376
Chinese Sculpture, An Introduction to the study of . 115
Chinesischer Stoffe, Auffindung alter 337
Clarenbach 251
Cohn, William 34
Coquiot, Gustave 454
Corbusier 475
Corinth, Lovis 167, 217, 360, 415, 439
Corinths letzte Tage in Amsterdam 10
Corinth-Ehrungen 293
Corot, Camille 465
Cöster, Oskar 28
Courbet, Gustave 342
Cranach, Lucas 381
Crivelli, Carlo 164
Croce, Benedetto 252
Crodel, Charles 245

Dampfer „Albert Ballin“ 18
Dardel, Nils von 332
Darlehnskasse für bildende Künstler 248
Daumier, Honoré 272, 342, 464
David, Jacques Louis 477
Deflauktion 204
Defregger, Franz von 165
Degas, Edgar 342
Degas als Plastiker 415
Deiker, Friedrich 477
Delacroix, Eugène 223, 464
Delphin-Verlages, Bücherserie des 37
Dernburg, Hermann 337
Deutsche Barockzeichnungen 37
Deutsche Bauausstellung in Berlin 455
Deutsche Kunstgemeinschaft 248, 414
Deutsche Kunsthistoriker 374
Deutsche Kunstmarkt, Der 128
Deutsche Maler des neunzehnten Jahrhunderts . . . 452
„Deutsche Malerei 1850—1925“ 292
„Deutsche Malerei von 1810—1925 in Dresden“ . . 165
Deutsche Malerei in Moskau 480
Deutsche Plastik 131

Seite

Deutscher Malerei in Wien, Jahrhundertschau . . . 364
Deutscher Meister des sechzehnten Jahrhunderts, Zeichnungen . . . 37
Deutscher Verein für Kunstwissenschaft . . . 37
Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart . . . 37
„Deutsche Werkstätten" in Hellerau . . . 121
Diez und die Diezschule . . . 277
Dix, Otto . . . 195, 208, 250
Döhring, Karl . . . 113, 114
Domscheit, Franz . . . 415
Doppelhakenkreuzworträtsel . . . 213
Dorner . . . 363
Dorner, Dr. . . . 453
Dresden, Ausstellung in . . . 165
Dresden, Jahresschau deutscher Arbeit in . . . 121
Dresdner internationale Kunstausstellung . . . 167, 442
Dresdner Maler, Junge . . . 250
Dresdner Zwinger, Wiederherstellungsarbeiten am . . 83
Dunckel, W. . . . 366
Durand-Gréville . . . 164
Düsseldorf, Ausstellung in . . . 362

Edzard, Dietz . . . 75
Eesteren, C. van . . . 160
Egger, Hermann . . . 254
Egger-Lienz . . . 439, 453
Einstein, Carl . . . 497
England, Kunstausfuhrgesetz in . . . 296
Englischer Kunstmarkt . . . 127
Engström, Albert . . . 332
Ensor, James . . . 198
Eremitage in Petersburg, Antikenschätze der . . . 30
Erinnerungen an Maler . . . 240, 277, 350
Erleichterung des Verkaufes von Kunstwerken . . . 248
Errata . . . 205
Eulen nach Spree-Athen . . . 205

Faber du Faur, Otto von . . . 126
Falsche Originale und echte Kopien . . . 78
Fantin-Latour, Henri . . . 496
Farnese-Schale, Zertrümmerung der . . . 161
Faschings-Chronik . . . 203
Fastnachtsbrauch und -kunst . . . 363
„Faust II" von Slevogt . . . 3, 353
Feigler, Fritz . . . 326
Feininger, Lyonel . . . 167
Feldberg, Lore . . . 125
Feuerbach, Anselm . . . 166, 251, 292, 363, 401
Finnische Ryen . . . 418
Fischer, Otto . . . 126
Fischer von Erlach der Ältere . . . 257
Formen der Kunsterkenntnis . . . 375
Forschungsinstitut für Kunstgeschichte und Archäologie . . . 34
Fougstadt, Arvid . . . 333
Fragmente antiker Architektur und ihre Ergänzung . 390
François-Vase, Zertrümmerung der . . . 161
Frankfurt a. M. . . . 37

Seite

Frankfurt a. M., Versteigerung in . . . 410
Frankreich, Standesamt für Kunstwerke in . . . 118
Französische Graphik des neunzehnten Jahrhunderts, Auktionspreise für . . . 36
Französische Handzeichnungen in der Wiener Albertina . . . 461
Französische Maler im Glaspalast . . . 440
Französische Maler im Louvre, Neue . . . 393
Französische Maler des neunzehnten Jahrhunderts . . 495
Französischer Kunstmarkt . . . 457
Französischer Malerei, Fünfzig Jahre . . . 26
Französische Seidenstoffe . . . 194
Freiburger Münster, Das . . . 495
Freymuth, Julius . . . 453
Friedländer, Max J. . . . 37
Friedrich, Caspar David . . . 166
Fritsch, Ernst . . . 195
Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste in Berlin . . . 341, 348
Fuchs, Eduard . . . 115
Funde wertvoller Kunstgegenstände . . . 79
Funktionalisten . . . 366
Fürst Yussupoffs Rembrandt-Prozeß . . . 81

Ganz, Paul . . . 37
Garbe, Herbert . . . 195
Gauguin, Wiedergefundene Wandgemälde von . . . 117
Gauguin-Ausstellung in Skandinavien . . . 456
Gedächtnisausstellung für Albert Weißgerber . . . 28
Gedächtnisausstellung für Karl Haider . . . 28
Gedanken über Karikatur, Komik und Karikaturisten 147
„Gegenreformation" . . . 252
Geigenberger, Otto . . . 251
Geiger, Raimund . . . 363
Geist der Böotik, Der . . . 298
„Geist der Gotik" . . . 298
Gelegenheitsarbeiten bekannter deutscher Maler und Zeichner . . . 360
Gemäldegalerie in Wien . . . 247
Generalbildmarschall . . . 204
Genfer Internationales Bureau der Museen . . . 487
Genter Universität . . . 163
Geoffroy, Gustave . . . 81, 336
Gerson, Herrmann . . . 167
Gerstenberg, Curt . . . 37
Gesellschaft für ostasiatische Kunst . . . 248, 370
Giotto . . . 498
Glaser, Curt . . . 37
Glaser, Hans W. . . . 125
Glasenapp, Helmuth von . . . 113
Glasfenster von Dietz Edzard . . . 75
Glück, Gustav . . . 247
Gobelin-Manufaktur in Paris . . . 81
Gobelinpreise . . . 171
Goethes „Faust", Illustrationen von Slevogt zu . . 3, 353
Goethe-Sammlung Professor Kippenbergs . . . 122
Gogh, Vincent van . . . 172, 417, 439
Goya, Francesco . . . 342, 417

Seite

Graphik und Handzeichnungen moderner Meister, Versteigerung von 82
Graphik, Auktionspreise für französische 36
Graphik, Moderne 198
Graphik, Versteigerung alter 173
Gratama, G. D. 53, 168
Graz, Publikation des kunsthistorischen Instituts der Universität 254
Griechischen Bronze, Auffindung einer 79
Griechische Göttin, Neuerwerbung des Berliner Museums 28, 119
Grosse, Ernst 115, 370
Großmann, Rudolf 167
Grosz, George 195, 354, 363
Grünewald 332
Grünewalds Stuppacher Madonna 454
Grünewald, Matthias, Zeichnungen des 37
Grünewald-Zeichnungen der Sammlung v. Savigny . . 290
„Gruppe 1919“ 363
Grützner 363
Gutenberg-Bibel 294
Guys, Constantin 465

Haag 200
Haarlem, Frans Hals-Museum in 43, 53, 168
Habermann, Hugo von 165
Hadeln, Detlev von 37
Haider, Karl 28
Hallström, Eric 333
Hals, Frans, Die Reinigung der Bilder von . 43, 53, 168
Hals, Frans, Fälschung eines 455
Hamann, Prof. Richard 34
Hamburg, Ausstellungen in 126, 196, 330, 452
Hamburg, Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle . 37
Hamburger Kunsthalle 37, 167
Handschriftenabteilung der Pariser Nationalbibliothek 335
Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz 37
Handzeichnungen des Jacques Callot 38
Handzeichnungen, Französische, in der Albertina zu Wien 461
Handzeichnungen italienischer Meister in der Albertina zu Wien 38
Hanfstaengl, Dr. Eberhard 162
Hannover, Provinzialmuseum in 453
Hannoverscher Kunstverein 415, 452
Häring, H. 366
Hartlaub, G. F. 335
Hausenstein, Wilhelm 495
Hauttmann, Max 368
Heckel, Ernst 195
Hegemann, Werner 80, 298
Heinersdorff, Gottfried 75
Hempel, Eberhard 254
Henningsen, Hans 363
Heuser, Heinrich 125
Hexeneinmaleins, Das 161
Heydt, Baron v. d. 248
Hieber, Hermann 257

Seite

Hindenburg-Porträt 454
Hochasiatische Kunst 113
Hochhaus für Köln 366
Hofer, Karl 167
Hoffmann, Ludwig 118
Hofstede de Groot 455
Holbein, Die Madonna des Bürgermeisters Meyer . . 78
Holbein, Ein unbekanntes Porträt von 80
Holbein, Zeichnungen von 37
Holl, Elias 257
Holländische Auktionen 488
Holländische Vereinigung von Freunden asiatischer Kunst 30
Holzplastik, Altdeutsche 495
Hosemann, Theodor 360
Houdon zur Zeit der Revolution und des Kaiserreichs 233, 318

Impressionisten 72
Indien 113
Indische Kulturkreis, Der, in Einzeldarstellungen 113, 114
Indische Sakralkunst 308
Ingres, J. A. D. 223, 463
Inkunabeln, Versteigerung von 200
„Institut supérieur des Métiers d'art et Arts industriels“ in Gent 163
Internationale Ausstellung in London 81, 127
Internationale Ausstellung von Werken neuerer Kunst in Zürich 120
Internationale Kunstausstellung in Dresden 1926 167, 442
Internationale Kunstgewerbeschau in Deutschland . . 337
International Society of Sculptors, Painters and Gravers in London 81
Italien, Junge Kunst in 453
Italienischen Majoliken, Versteigerung von 338

Jaeckel, Willy 125
Jaeger, Werner 32
Jahrbuch der Charakterologie 498
Jahresschau Deutscher Arbeit in Dresden 121
Jahrhundertschau Deutscher Malerei in Wien . . . 364
Jahrtausend-Ausstellung in Köln 131
Japanische Kunst 370
Jessen, Peter 416
Josephson, Ernst 331
Jolin, Einar 333
Journalist, Der Künstler als 354
Jugendarbeiten berühmter Künstler, Ausstellung von . 360
Jungstede, Kurt 333
Juncker, Professor 32
„Juryfreie Ausstellung“ in Hamburg 126
Juryfreie Kunstschau 75, 94, 487
Justi, Carl 374
Justi, Ludwig 294

Kabinettbesucher 207
Kahn, Gustave 496
Kang-hi-Vasen 79
Kaninisat, Grabkammer des 32
Karikatur, Komik und Karikaturisten 147
Karlsruhe, Ausstellung in 76

Seite

Kempf, Fr. . . . 495
Kimbel, Stadtverordneter . . . 158
Kippenberg, Prof. Anton . . . 122
Kirchner, Ernst . . . 361
Kisling Moïse . . . 470
„Klassiker der Kunst" . . . 37, 498
Klassischen Altertums, Kunst und Kultur des . . . 32
Klassischer deutscher Malerei, Fünfundsiebzig Jahre . 292
Klee, Paul . . . 294
Klein, Baurat Alexander . . . 160
Kleinkunst, Mittelalterliche . . . 335
Kleinschmidt, Paul . . . 76
Knüpfteppich, Ein persischer . . . 487
Knüpfteppiche, Finnische . . . 418
Koch, Herbert . . . 494
Kohlhoff, Wilhelm . . . 126
Kokoschka, Oskar . . . 164, 208, 251
Kolbe, Georg . . . 297
Kolbe, Karl Wilhelm . . . 196
Koldewey, Robert . . . 498
Kölner Hochhaus . . . 366
Kölner Jahrtausend-Ausstellung . . . 131
Kölner Kunstverein, Ausstellung im . . . 363
Königsgräber, Ägyptische . . . 32, 336
Konservator des Musée Condé in Chantilly . . . 162
Kopien, Falsche Originale und echte . . . 78
Kostüm- und Dekorationsentwürfen, Ausstellung von . 363
Krauskopf, Justus . . . 477
Kreis, Wilhelm . . . 366
Kritik der kritischen Kritik . . . 372
Krohne, Rudolf . . . 75
Kronprinzen-Palais . . . 205
Kronprinzen-Palais, Ausstellung im . . . 250
Krüger, Franz . . . 342
Kümmel, Otto . . . 115
Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts . . . 497
Kunst und Völkerkunde . . . 208
Kunstanschauung, Vergleichende, in der Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste . . . 341
Kunstausfuhrgesetz in England . . . 296
Kunsterkenntnis, Formen der . . . 375
Kunstgemeinschaft, Deutsche . . . 248, 414
Kunstgewerbeschau, Internationale . . . 337
Kunstgewerblichen Arbeiten, Weihnachtsausstellung von 167
Kunsthalle in Hamburg . . . 37, 126, 167
Kunsthalle in Mannheim . . . 250, 335
Kunsthandlungen in Berlin . . . 94
Kunsthaus in Marburg . . . 34
Kunsthaus in Zürich . . . 120, 251
Kunstherbst . . . 90
Kunsthistoriker, Deutsche . . . 374
Kunsthistorisches Institut der Universität Graz . . . 254
Kunsthistorisches Museum in Wien . . . 375
Kunsthochschulen und Kunstgewerbeschulen, Vereinigung der . . . 156
Künstler als Journalist, Der . . . 354
Künstlerische Modenzeichnung, Die . . . 178
Kunstmarkt, Vom deutschen . . . 128

Seite

Kunstmarkt, Vom englischen . . . 127
Kunstmarkt, Pariser . . . 411, 457
Kunstpflege der Stadt Berlin . . . 95
Kunstpolitik der Stadt Berlin . . . 158
Kunstschau in Wien . . . 441
Kunstverein in Hannover . . . 45, 452
Kunstversteigerungen in Berlin 82, 128, 170, 172, 199, 338, 409
Kunstversteigerungen in Paris 163, 171, 172, 196, 200, 295 411, 457
Kunstverwaltung, Preußische . . . 247
Kunstverwaltung in Deutsch-Österreich . . . 247
Kunstwart, Der Geheime . . . 118
Kupferstich des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, Die Raumkunst im . . . 252
Kupferstichkabinett in Basel . . . 251
Kurth, Wilhelm . . . 252

Larsson . . . 331
Leander . . . 332
Lebenslauf eines Expressionisten . . . 209
Leibl, Wilhelm . . . 166, 342
Leihgalerie moderner Bilder in Philadelphia . . . 296
Leipziger Kunstverein . . . 122
Leipzig, Versteigerung in . . . 412
Lenbach . . . 350
Lenbach-Haus in München . . . 162, 251
Lexikon der bildenden Künstler, Allgemeines . . . 417
Liebermann, Max . . . 166, 292, 315, 342, 360, 439, 486
Liebermanns Rede zur Eröffnung der Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste . . . 348
Liebermann-Verkäufe . . . 120
Liljefors . . . 331
Li Lung-mien . . . 376
Linnquist, Hilding . . . 333
Lippert, F. K. . . . 452
London, Internationale Ausstellung in . . . 81, 127
London, Versteigerungen in . . . 198, 412
Looschen, Hans . . . 439
Lorrain, Claude . . . 37
Louvre, Neue französische Maler im . . . 393
Lübeck, Ausstellung in . . . 435
Lützener, Heinrich Maria . . . 375
Luxembourg-Museum . . . 394
Luzern, Kunsthandel in . . . 35
Luzern, Versteigerungen in . . . 458
Lyoner Seidenindustrie, Ausstellung bei Gerson 167, 194

Magnus, Lebenslauf eines Expressionisten . . . 209
Mailand, Ausstellung italienischer Kunst in . . . 453
Maillinger-Sammlung . . . 162
Mainzer Doms, Gefährdung des . . . 336
Majoliken, Versteigerung italienischer . . . 338
Malerei des Barock in Rom . . . 252
Manet, Edouard . . . 342
Manets „Bar aux Folies Bergère" . . . 366
Mannheimer Kunsthalle . . . 250, 335, 363
Mannheimer Schloßmuseum . . . 452
Marburg, Kunsthaus in . . . 34

Seite

Marc, Franz 440
March, Brüder. Wettbewerbsentwurf für ein Sportforum 337, 366
Macke, August 440
Marcus, Edith 362
Marées, Hans von 166, 292, 342, 361
Marionettentheater, Schweizerisches 471
Märkische Museum in Berlin, Das 32, 159
Märkischen Museums in Berlin, Verwaltung des . . 296
Marschall Pétain 162
Martin, Günther 298
Maskenfeste 281
Masson, Direktor des Luxembourg-Museums 394
Max, Gabriel 165
Meißner Porzellan, Versteigerung von 338
Mendelsohn, Erich 293
Menzel, Adolph 146, 342, 360
Menzelzeichnung, Eine neue 24
Meseck, Felix 75
Metropolitan-Museum in New York 32, 248, 296
Meyer, Agnes E. 376
Meyer, Peter 298
Michelangelo-Zeichnungen 37
Mies van der Rohe 250, 417
Milles, Carl 325
Millet, Jean-François 465
Millionenspenden, Amerikanische, für wissenschaftliche Zwecke 117, 294, 296, 455
Minneapolis, Museum in 163, 297
Mißwirtschaft der Berliner Kunstdeputation 296
Mittelalterliche Kunst in der Pariser Nationalbibliothek 335
Mittelalterliche Plastik Würzburgs 378
Mode 450
Mode, Chronik der 482
Modekünstler 412
Modenzeichnung, Die künstlerische 178
Moderne Baukunst, Ausstellung und Vorträge über . 365
Moderne Graphik 198
Moderner Franzosen, Versteigerung 196
Modersohn, Paula 415
Modigliani, Amédée 467
Mohs, H. 196
Moll, Oskar 163, 250
„Monatshefte für Baukunst“ (Wasmuth) 80, 298
Mongolei, Ausgrabungen in der 337
Mosson, George 249
Muchall-Viebrock 37
Mumford, Lewis 373
Munch, Edvard 439
München, Ausstellungen in 28, 251, 363
„München im Bilde von 1800—1926“ 363
München, Versteigerung in 198
Münchner Glaspalast 1926 438
Münchner städtische Kunstsammlungen 162, 251
Munsey, Frank 248
Musée Condé in Chantilly 162
Musée des Arts Décoratifs in Paris 26
Musée du Luxembourg 394

Seite

Museum als Kunstwerk 206
Museum für ostasiatische Kunst in Berlin 248
Museum für Völkerkunde in Berlin 301, 384
Museumsbauten, Berliner 118
Museumschaos, Das Berliner 261
Museumspolitik, Berliner 247
Museumspolitik in Wien 247
Mussolinis Umbaupläne für Rom 248
Mysteriöser Diebstahl 205

Nashville, Das „Athen des Südens“ 117
Nationalbibliothek, Die Pariser 335
National wertvolle Kunstwerke 117
Nebamon, Grab des 32
Neue Sezession in München 440
Neuerwerbungen der Berliner Museen . . . 28, 119, 120
Neuordnung der Museen in Wien 247
New York, Metropolitan-Museum in 32, 248, 296
Niemeyer, Adalbert 121
Nilsson 333
Nolde, Emil 440

Oberländer, Adolf 151
Opernhauses, Umbau des Berliner 334, 417
Oppenheimer, Max 251, 360
Orientalischer Teppiche, Versteigerung 338
Originale, Falsche, und echte Kopien 78
Ostasiatische Kunst 30, 67
Ostasiatische Kunst, Museum für, in Berlin 248
Ostasiatische Kunst, Gesellschaft für 248, 370
Ostasiatische Kunst, Neue Bücher über 108
Ostasiatischem Reisetagebuch, Aus einem 101, 188, 301, 429
Ostasiatischer Kunstgegenstände, Versteigerung . 338, 409
Ostasiatisches Gerät 115
Overbeck und sein Kreis 435

Pals & Richter 366
Palazzo Pesaro in Venedig 248
Panofsky, Erwin 249
Paris, Ausstellungen in 26, 67
Paris, Cézanne-Ausstellung in 447
Pariser Auktionen 163, 171, 172, 196, 200, 295, 411, 457
Pariser Kunstgewerbeausstellung 337
Pariser Kunstmarkt 411, 457
Pariser Nationalbibliothek, Die 335
Partikel, Alfred 28, 167
Pascin, Julius 149
Passavant 374
Paul, Bruno 121, 162
Pauli, Gustav 37, 249
Pechstein, Max 195
Pensionierungsgesetz 118
Percy, Arthur 333
Pétain, Marschall 162
Petersburger Eremitage 30
Pflug, Johann Baptist 126
Pharao Senefon, Grab des 336
Phidias 32

Seite

Philadelphia, Leihgalerie moderner Bilder in 296
Photographien, Ausstellung von 126
Pilgram, Wilhelm 126
Pinder, Wilhelm 378
Pinner, Erna 167
Pipping, W. 366
Planiscig, L. 375
„Plattenhaus“ von Bruno Paul 121
Plastik und Kunstgewerbe 375
Pocci 363
Poelzig, Hans 250
Poelzigs Entwurf für ein Sportforum in Berlin . 337, 366
Poiret, Paul 412
Porzellan, Das Buch vom 258
Porzellansammlung des sächsischen Staates, Versteigerung der 338
Prager Reise 479
Preisausschreiben 211
Prestel-Gesellschaft, Veröffentlichung der 37
Preußische Kunstsammlungen 120
Preußische Kunstverwaltung 247
Prinz Albrecht-Palais in Berlin 160
Prinz Eugen v. Schweden 332
Prinzhorn 208
Propyläen-Verlages, Publikation des 37
Protest der Modelle 203
Provinzialmuseum in Hannover 453
Puhl & Wagner 75

Quattrocento, Zeichnungen des 37
„Querschnitt“, Der 208

Rading 366
Raffael, Drei neue Bilder von 164
Raffael-Originale und -kopien 78
Rama-Legenden und Rama-Reliefs in Indonesien . . 114
Ramses II., Grab der Gemahlin 32
Ratenzahlungen für Kunstkäufe 248
Raumkunst im Kupferstich des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, Die 252
Rayski, Ferdinand von 342
Rebus von Adolph Menzel 146
Rede Liebermanns zur Eröffnung der Frühjahrsausstellung der Akademie 348
Reichsehrenmal 337, 486
Reichskunstwart 247
Reinigung der Bilder von Frans Hals . . . 43, 53, 168
Reisebrief in Versen 407
Reisetagebuch, Ostasiatisches 101, 188, 301, 429
Reisner, Dr. 336
Rembrandt-Prozeß des Fürsten Yussupoff 81
Rembrandts Selbstbildnis der Dresdner Galerie . 78, 162
Rembrandt, Tulp und Vesal 313
Rembrandts Verschwörung des Julius Civilis . . . 140
Rembrandt-Zeichnungen 37
Rembrandt, Hausensteins Rembrandt-Buch 495
Renaissance und Barock 496
Renoir, Auguste 342, 466

Seite

Restauration der Frans Hals-Bilder 43, 53, 168
Restaurierung von Bildwerken 119
Rieß, Photographien von 126
Rintelen, Friedrich 369
Rockefeller, John D. 117, 294, 455
Röhricht, Wolf 292
Rokoko-Zeichnungen 37
Rom, Malerei des Barock in 252
Rom, Umbaupläne für 248
Romanischen Kelches, Auffindung eines 79
Römische Kunst 494
Romneys Porträt der Mrs. Davenport 490
Rösler, Waldemar 75
Rouault, Georges 454
Rousseau, Henri 164, 290
Royal Academy in London 81
Rumpf, Fritz 249
Russischen Expedition, Ausgrabungen der, in der Mongolei 337
Ryen, Finnische 418

Sachsen, Ehemals königliche Kunstsammlungen in . 338
Sakralkunst, Indische 308
Salzburg, Konviktsbau in 416
Samberger 440
Sammlerleben, Aus einem 373
Sammlungen:
Castiglioni in Wien 30, 169, 490
Eumorfopoulos in London 30
Oppenheim 30
Raphael 30
Rutherston 30
Schiller 30
Stoclet in Brüssel 30
Koechlin, Paris 30
Sauphar, Paris 30
Coray-Stoop, Luzern 35
L. L. Breslau 82
Raphael Petrucci 114
Carnarvon in London 127
Benoit Oppenheim 128
Kappel, Berlin 128
Kröller im Haag 163, 200
Huldschinsky, Oskar 164
Ludwig Schwarz 170
Frau Emile Zola 171
Paul Poiret, Paris 172
Baron Heinrich v. Tucher 199
Dr. Otto Burchard 248
Baron v. d. Heydt 248
v. Savigny 290
John Quinn 336
Kunstsammlungen des sächsischen Staates 338
Alexander Schöller 409
Franz Lissa 410
Klas Fahraeus, Stockholm 410
Max Fessler, Frankfurt a. M 411
Warneck, Paris 411

Seite

Bischofsheim, London 412
Dr. Gaa, Mannheim 412
Francisco Llobet in Buenos Aires 421
Pédron, Paris 457
Decourcelles, Paris 457
Fritz Meyer, Zürich 490
Lord Burgh 490
Davenport 490
Sargent, John 127
Schapire, Rosa 374
Scharff, Edwin 440
Scharonn, Breslau 366
Scheffler, Karl 298, 366
Scheler, Max 375
Schiaparelli, Professor 32
Schilling, E. 37
Schinnerer, Adolf 363
Schleswig, Hans Brüggemanns Altar in 454
Schlichter 195
Schlosser, Julius 375
Schloßmuseum in Mannheim 452
Schlüter, Andreas 495
Schmid, H. A. 456
Schmidt-Rottluff, Karl 195, 374
Schmitte, André 161
Schrader, Hans 32
Schreyer, Adolf 240
Schülein, J. W. 28
Schulz, Richard L. F. 167
Schuppner-Hamm 75
Schüz 126
Schwäbische Malerei in Stuttgart 126
Schwedische Kunst in Deutschland 196, 330
Schwedische Plastik 333
Schweizer Ausstellungen 120, 251
Schweizer Kunst in Berlin 167
Schweizer Kunstausstellung in Karlsruhe 76
Sedelmeyer, Charles 32
Sedlmayr, Hans 257
Seele, Johann Baptist 126
Segonzac 172
Seidenindustrie, Lyoner 167, 194
Senefon, Grab des 366
Seurat, Georges 487
Sezession, Berliner 92, 360
Sezession, Neue, in München 440
Sköld, Otte 332
Skovgaard, Joakim 491
Slevogt, Max 166, 292, 360
Slevogt, Max, Badereise-Erlebnis in Versen 407
Slevogts „Faust II“ 3, 353
Soest, Konrad von 119
Somoff, Konstantin 164
Sopher, Bernhard 125
Spiritismus im Dienste der Wissenschaft 206
Spitzweg-Fälschungen 418
Sportforum in Berlin 337, 366
Staatliche Künstlerhilfe 203

Seite

Staatlichen Kunstbibliothek, Vortragszyklus der . . . 365
Staatlichen Opernhauses, Umbau des 334, 417
Städtische Galerie in München 251
Städtische Kunstpflege in Berlin . . . 95, 118, 158, 296
Städtische Kunstsammlungen in München 162
Städtischer Kunstwart 118
Standesamt für Kunstwerke in Frankreich 118
Stefferls, Bartholomäus 441
Steger, Milly 293
Stengel, Dr. Walter 296
Stix, Alfred 38, 462
Stockholm, Kunstversteigerung in 411
Straßenbahnwagen, Berliner 162
Strohmeyer, Ludwig 363
Stuppacher Madonna Grünewalds 454
„Sturm“, Der. 208
Stutterheim, Willem 114
Stuttgart, Architekturausstellung in 417, 455
Stuttgart, Schwäbische Malerei in 126
Südseeplastiken 361
Swarzensky, Georg 37, 249
Szenische Kunst, Wiener 378

Tang-Plastik 115
Tapisserien, Französische 81, 171
Taut, Bruno 337
Taut, Max 366
„Taza Farnese“ 161
Tessenow, Heinrich 55, 487
Thoma, Hans 342, 361
Tiepolo, Auffindung eines Deckengemäldes von . . 248
Tietze, Hans 247
Tizian 34, 163
Tizian-Funde 297
Tolnay, Karl 496
Toronto, Museum in 296
Toulouse-Lautrec, Henri de 342
Trier, Walter 250
Trübner, Wilhelm 166, 342, 361
Turfan-Funde, Neuaufstellung der 301
Tut-anch-Amun 32

Uhde, Fritz von 166, 361
Ulmer Kunstverein 196
Ulmer Museum 196, 249
Umbau des Berliner Opernhauses 334, 417
Umbaupläne für Rom 248
Unold, Max 440
„Unter den Linden“, Wettbewerb 160

Valentiner, W. R. 37
Vallotton, Félix 249
Van de Velde, Henry 163
Venedig, Unbekanntes Deckengemälde von Tiepolo in 248
Venezianische Zeichnungen 37
Vermeer van Delft, Jan 34, 186, 416
Verein für Kunstwissenschaft, Deutscher 37
Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei . 75

Seite

Vereinigung der Kunsthochschulen und Kunstgewerbeschulen 156
Vergleichende Kunstanschauung in der Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 341
Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken . . 117
Vertès, Marcel 415
Vetter, Charles 363
Vlaminck, Henri de 164
Völkerkunde-Museum in Berlin 301, 384
Vorträge über moderne Baukunst 365
Vortragszyklus der Staatlichen Kunstbibliothek . . . 365
Voß, Hermann 252

Waetzoldt, Wilhelm 374
Waldmann, Emil 495
Wandmalereien von Crodel 245
„Wasmuths Monatshefte für Baukunst“ 80, 298
Weigelt, Curt H. 498
Weinberger, Martin 37
Weißgerber, Albert 28
Weißgerber, Andreas 195
Wenglein 363
Werkbund, Deutscher 337
Wettbewerb für ein Beethoven-Denkmal in Berlin . 456
Wettbewerb für ein Sportforum in Berlin . . . 337, 366
Wettbewerb „Unter den Linden“ 160
Wiederherstellungsarbeiten am Dresdner Zwinger . . 83
Wiegele, Franz 441

Seite

Wien 30, 32, 38, 169, 364
Wien, Jahrhundertschau deutscher Malerei in . . . 364
Wiener kunsthistorischen Museums, Publikationen des 375
Wiener Kunstsammlungen 247
Wiener Kunstschau 441
Wiener Museumspolitik 247
Wiener szenische Kunst 378
Wiener Werkstätten 487
Wildunger Altars, Restaurierung des 119
Willette, Adolphe 249
With, Karl 114
Wohnkultur, Moderne Baukunst und 474
„Wohnung und Siedelung“ 121
Wolff, G. H. 294
Wölfflin, Heinrich 496
Wolkenkratzer, Vom Blockhaus zum 373
Würzburgs, Mittelalterliche Plastik 378

Yussupoff, Fürst 81

Zahn, Leopold 37
Zak, Eugen 296
Zeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz 37
Zille, Heinrich 487
Zöllner, Adalbert 258
Zorn, Anders 331
Zürich, Kunstausstellungen in 120, 351
Zürich, Schweizerisches Marionettentheater in . . . 471
Zwinger, Wiederherstellungsarbeiten am Dresdner . . 83

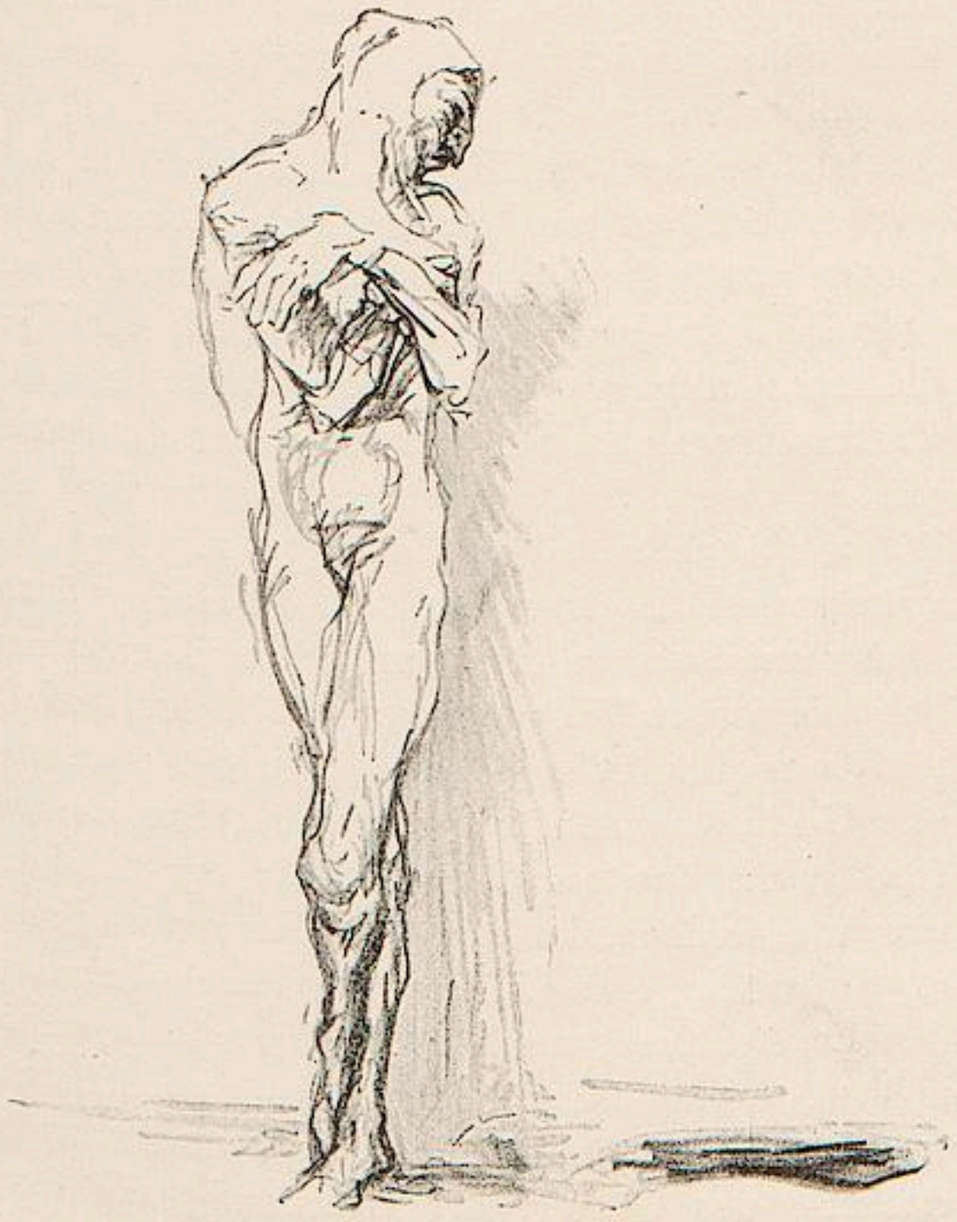
MAX LIEBERMANN, PARKLANDSCHAFT ORIGINALLITHOGRAPHIE (AUF DEN STEIN GEZEICHNET.

Kunst und Künstler

SLEVOGTS „FAUST II“

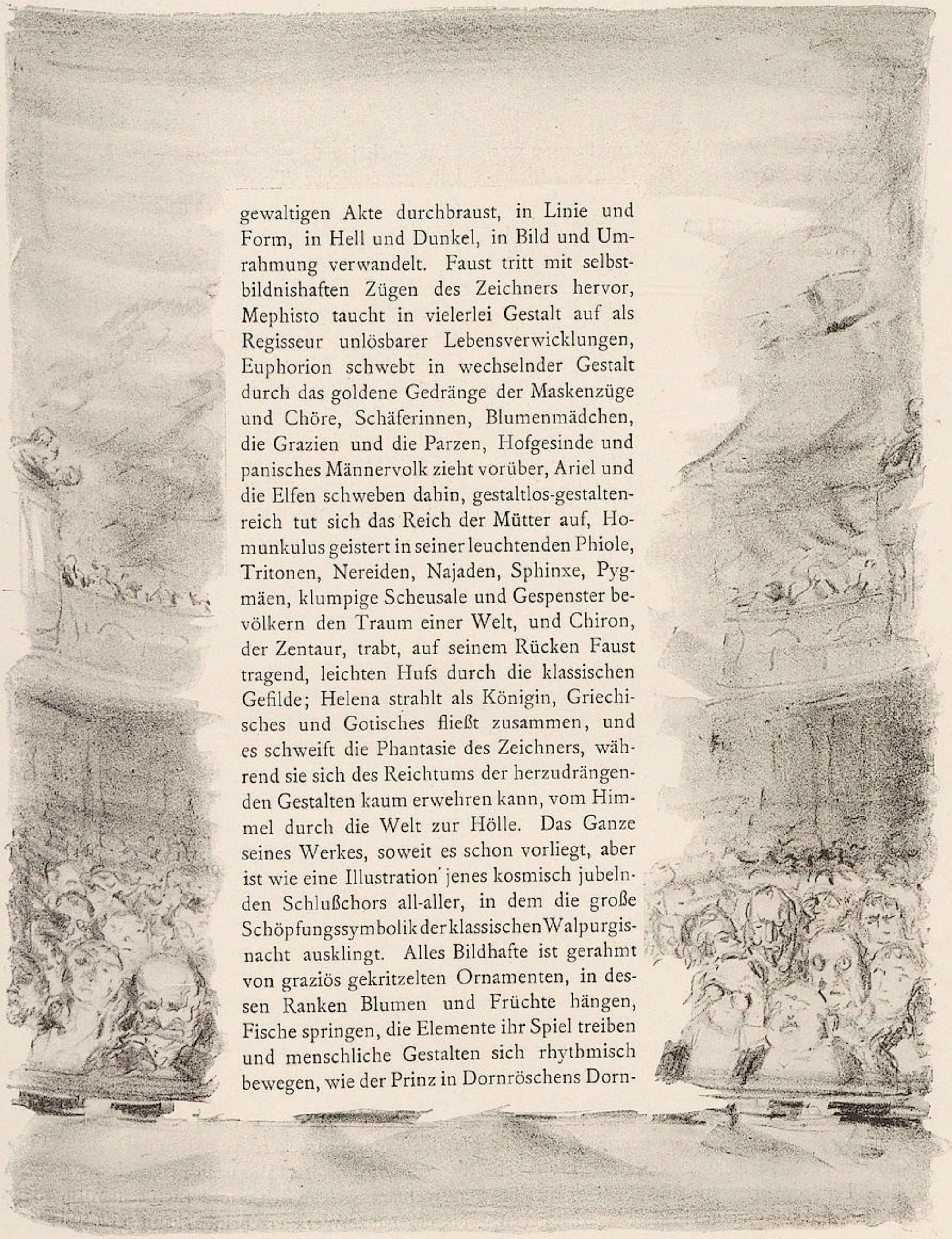
VON

KARL SCHEFFLER



Mancher Bewunderer des Illustrators Max Slevogt hat es als ausgemacht angenommen, daß der Phantasie des Künstlers zwar Indianerabenteuer lägen, daß seine Zeichenkunst den Humoren Don Quixotes, der Opernromantik Don Juans und den Wundern der deutsch-morgenländischen Märchenwelt gewachsen sei, ja daß sie sich sogar mit Glück der Gestalten der Ilias bemächtigt hätte, daß sie jedoch einer Dichtung von dem geistigen Gehalt des „Faust“ gegenüber versagen müsse, und daß Slevogt darum niemals darauf verfallen würde, den „Faust“ zu illustrieren. Und nun macht Slevogt diese Überzeugung zuschanden: naiv und kühn hat er als Illustrator auch nach dem „Faust“ gegriffen. Nicht nach dem dramatischeren ersten Teil der Tragödie, der bereits von Cornelius, Delacroix und anderen illustriert worden ist, sondern sogar zum zweiten Teil, der bisher für unillustrierbar gehalten worden ist, an den sich noch kein deutscher Zeichner anders als im Vorübergehen gewagt hat, der noch heute im Geruch steht, nur Goetheforschern ganz zugänglich zu sein,

und von dem in den Kreisen der Gebildeten die Meinung im Schwange ist, er sei ohne Kommentar überhaupt nicht zu verstehen. Den zweiten Teil der Fausttragödie nur zu lesen, aufmerksam von vorn bis hinten: das erscheint dem ehrgeizigen deutschen Leser als eine Tat, wozu man sich rüsten müsse, wie zu einer langen Reise. Der Deutsche, der diese Aufgabe einmal im Leben absolviert hat, denkt höher von sich selbst, er sonnt sich im Tiefsinn der Goethischen Gedanken und glaubt weiser geworden zu sein. Da ist unschwer die Betroffenheit solcher sich selbst feierlich nehmender Leser vorstellbar, wenn sie nun sehen, mit welcher Unbefangenheit der große Illustrator Slevogt an die selbstgewählte Aufgabe herantritt, wie es ihm scheinbar spielend gelingt, das Verwickelte heiter ernst und anmutig verwegen aufzulösen, wie er im Gedanklichen die darin verborgene sinnliche Fülle findet, wie er aus Abgründen der Abstraktion schöne Natur heraufholt, wie sich ihm Offenbarungen der Lebensweisheit in Gestalten verwandeln, und wie er eine ganze moderne Schöpfungsgeschichte auf eine hell beleuchtete Bühne hebt, das Poetische optisch, die Imagination greifbar, das Gedankliche sinnlich vorstellbar machend. Ideen verwandeln sich in Bilder; Gestalten, die Träger großer Symbole sind, werden vom Zeichner beschworen, wie Faust selbst Helena beschwört, bis sie leben und atmen. Ohne realistische Aufdringlichkeit. Die erfundenen Wirklichkeiten Slevogts werden von Arabesken und Ranken getragen, seine Gestalten nehmen alle auch teil an einem Spiel, in dem das Symbol des Dichters noch einmal symbolisiert wird: dem Illustrator wird die ganze Tragödie zu einer romantisch klassischen, zu einer nordisch antiken, christlich heidnischen Walpurgisnacht. Mit den Instinkten seiner glücklichen Natur hat Slevogt rasch das von Goethe gewollte Opernhafte der Tragödie erfaßt. Nicht nur das Opernhafte in den Maskenzügen und Zauberkünsten, im Karnevalstreiben, in den nächtlichen Szenen am Peneios und in den Engelschören, sondern das Opernhafte selbst in dem, was man das Biblische des großen Dichtwerks nennen könnte. In Slevogts Zeichnungen erscheint der Gesang, der vielstimmig die fünf

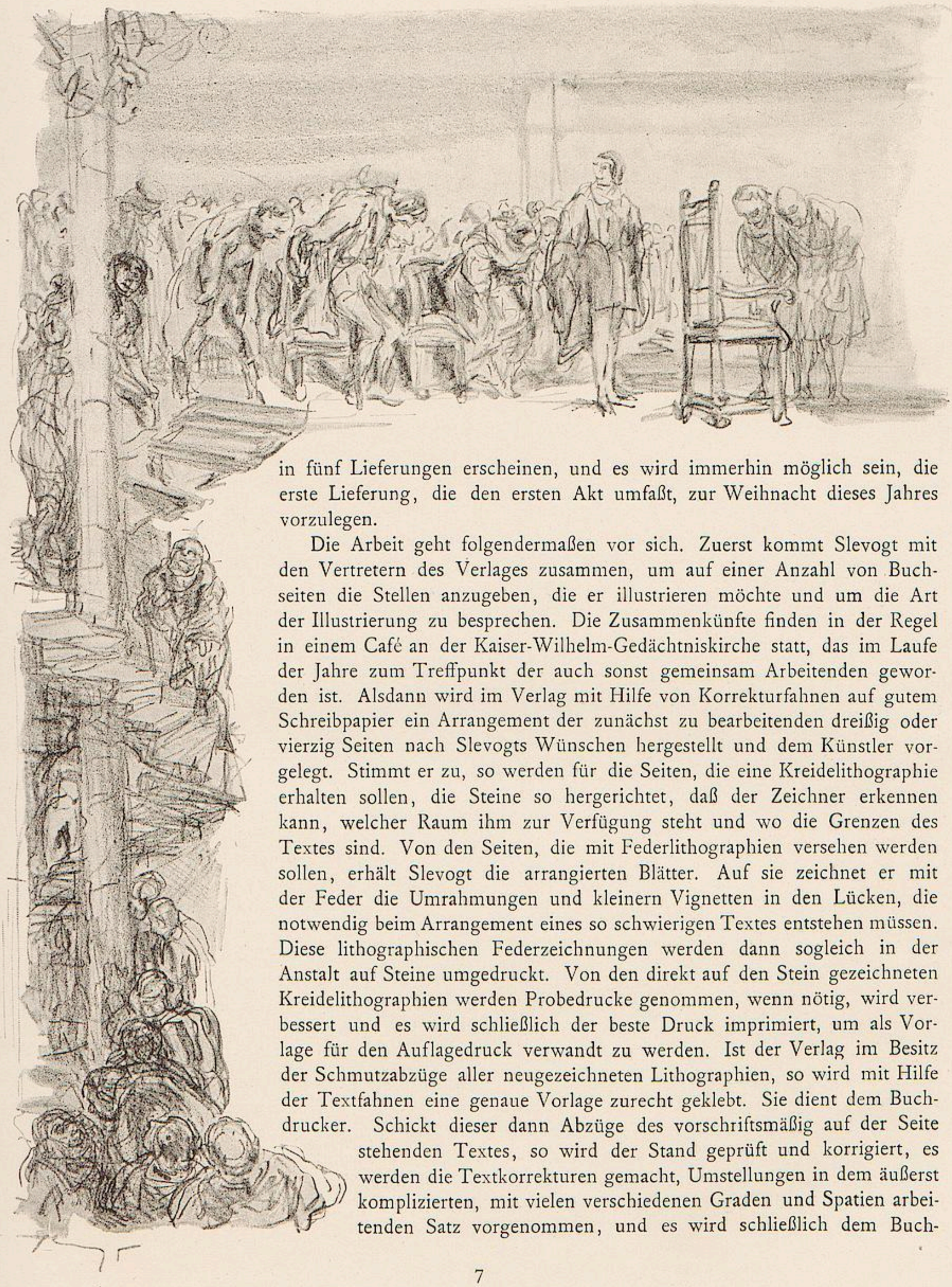


gewaltigen Akte durchbraust, in Linie und Form, in Hell und Dunkel, in Bild und Umrahmung verwandelt. Faust tritt mit selbstbildnishaften Zügen des Zeichners hervor, Mephisto taucht in vielerlei Gestalt auf als Regisseur unlösbarer Lebensverwicklungen, Euphorion schwebt in wechselnder Gestalt durch das goldene Gedränge der Maskenzüge und Chöre, Schäferinnen, Blumenmädchen, die Grazien und die Parzen, Hofgesinde und panisches Männervolk zieht vorüber, Ariel und die Elfen schweben dahin, gestaltlos-gestaltenreich tut sich das Reich der Mütter auf, Homunkulus geistert in seiner leuchtenden Phiole, Tritonen, Nereiden, Najaden, Sphinxe, Pygmäen, klumpige Scheusale und Gespenster bevölkern den Traum einer Welt, und Chiron, der Zentaur, trabt, auf seinem Rücken Faust tragend, leichten Hufs durch die klassischen Gefilde; Helena strahlt als Königin, Griechisches und Gotisches fließt zusammen, und es schweift die Phantasie des Zeichners, während sie sich des Reichtums der herzudrängenden Gestalten kaum erwehren kann, vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Das Ganze seines Werkes, soweit es schon vorliegt, aber ist wie eine Illustration jenes kosmisch jubelnden Schlußchors all-aller, in dem die große Schöpfungssymbolik der klassischen Walpurgisnacht ausklingt. Alles Bildhafte ist gerahmt von graziös gekritzelten Ornamenten, in dessen Ranken Blumen und Früchte hängen, Fische springen, die Elemente ihr Spiel treiben und menschliche Gestalten sich rhythmisch bewegen, wie der Prinz in Dornröschens Dorn-

gestrüpp. Die Worte der Weltanschauung werden begleitet von den Melodien der Federzeichnungen, in den Kreidelithographien ballt sich das Geschehen dramatischer, gewitterhafter zusammen, und die Radierungen bilden in dem Gewoge von Gestalt und Arabeske Einschnitte, die den Zäsuren von Versen gleichen. Leben, Natur, Theater, Dichtung und Weltanschauung, Wort und Wortmusik werden dem Illustrator zu etwas bedeutend Neuem, wenn die schweigenden Phantasien ihn nächtens erfüllen, wenn er mit stürmisch eilendem Stift sein Fühlen, Wähnen und Wollen an der Hand von Ideen, die ihm der Dichter darreicht, in Bilder verwandelt, vertrauend, daß das, was er so tief und leidenschaftlich fühlt, im Geiste der Mit- und Nachwelt lebendigen Widerhall finden wird. Der Fauststoff erweist sich nicht als etwas der Slevogtschen Phantasie Fremdartiges, sondern er bringt dem Künstler recht eigentlich eine Erfüllung. Ihm erscheinen auch Faustens Taten wie Abenteuer. Wie Abenteuer des Geistes und der Phantasie. Es entzündet sich alles daran, was in Slevogt abenteuerlich ist; er ist sich und seiner Natur im Höchsten treu, indem er der Fausttragödie zweiten Teil illustriert.

Doch nicht eine Kritik dessen, was von Slevogts Illustrationen zum Faust schon vorliegt und was nächstens der Öffentlichkeit gezeigt wird, soll hier gegeben werden. Das wäre verfrüht. Es soll nur in Kürze erzählt werden, wie das Werk entsteht in der Zusammenarbeit aller Beteiligten.

Es ist ein Unternehmen! Man halte sich vor Augen, daß es sich um ein Illustrationswerk im Umfange von etwa fünfhundert Seiten handelt, und daß das Buch 45 cm hoch und 33,5 cm breit sein wird. Jede dieser fünfhundert Folioseiten ist nun mit einer handgedruckten Lithographie geschmückt. Zu einem Teil sind es mit der Feder gezeichnete Randleisten, die sich dem Text anpassen, ihn unauffällig heiter begleiten und den Seiten ein festes Gerüst geben, ohne doch jemals mit den wohlfeilen Mitteln kunstgewerblicher Typographie zu arbeiten. Zu einem andern Teil sind es halbseitige oder ganzseitige Kreidelithographien, die unmittelbar auf den Stein gezeichnet sind, die den Text bekrönen, vignettenartig abschließen oder ihn umschließen und tragen. Nicht selten sind beide Techniken vereint, dergestalt, daß die Kreidelithographie von einer feinen Federlithographie in Form einer Leiste gerahmt wird. Zum dritten werden elf ganzseitige Radierungen in dem Buch enthalten sein, die die Hauptpunkte des dramatischen Geschehens betonen. Es sind also drei verschiedene technische Verfahren angewendet. Sie stimmen so gut zusammen, lassen das Buch einheitlich erscheinen und machen es auch wieder so reich, daß die leichte Pracht des Ganzen ohne Anschauung kaum vorstellbar ist. Da die Auflage der von Jakob Hegner in Hellerau in einer holländischen Kursivtype von 1670, der sogenannten „Jansontype“, auf Büttenpapier gedruckten Buchausgabe dreihundert Exemplare beträgt, und da auch eine Vorzugsausgabe ohne Text auf Chinapapier in fünfzig Exemplaren hergestellt wird, da ferner noch Probedrucke, Imprimatodrucke und Schmutzabzüge hergestellt werden müssen, so sind fünfhundert Lithographien ungefähr dreihundertundsechzigmal auf der Handpresse zu drucken. Das sind etwa hundertachtzigtausend einzeln zu druckende Lithographien. Diese Zahl ist um so bedeutungsvoller, als der Druck im wesentlichen in einer Hand liegt, nämlich in der Franz Dannenbergers, eines des Inhabers der lithographischen Anstalt M. W. Lassally in Berlin. Der Druck der komplizierteren Lithographien wenigstens muß in einer Hand liegen, weil der Stein nur dann alles hergibt, wenn ein Meisterdrucker an der Presse steht, und weil Deutschland an Meisterdruckern vom Range Dannenbergers sehr arm ist. Hiernach mag sich jeder ausrechnen, welche Zeit erforderlich sein wird, bis das ganze Werk erscheinen kann. Es soll



in fünf Lieferungen erscheinen, und es wird immerhin möglich sein, die erste Lieferung, die den ersten Akt umfaßt, zur Weihnacht dieses Jahres vorzulegen.

Die Arbeit geht folgendermaßen vor sich. Zuerst kommt Slevogt mit den Vertretern des Verlages zusammen, um auf einer Anzahl von Buchseiten die Stellen anzugeben, die er illustrieren möchte und um die Art der Illustrierung zu besprechen. Die Zusammenkünfte finden in der Regel in einem Café an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche statt, das im Laufe der Jahre zum Treffpunkt der auch sonst gemeinsam Arbeitenden geworden ist. Alsdann wird im Verlag mit Hilfe von Korrekturfahnen auf gutem Schreibpapier ein Arrangement der zunächst zu bearbeitenden dreißig oder vierzig Seiten nach Slevogts Wünschen hergestellt und dem Künstler vorgelegt. Stimmt er zu, so werden für die Seiten, die eine Kreidelithographie erhalten sollen, die Steine so hergerichtet, daß der Zeichner erkennen kann, welcher Raum ihm zur Verfügung steht und wo die Grenzen des Textes sind. Von den Seiten, die mit Federlithographien versehen werden sollen, erhält Slevogt die arrangierten Blätter. Auf sie zeichnet er mit der Feder die Umrahmungen und kleinern Vignetten in den Lücken, die notwendig beim Arrangement eines so schwierigen Textes entstehen müssen. Diese lithographischen Federzeichnungen werden dann sogleich in der Anstalt auf Steine umgedruckt. Von den direkt auf den Stein gezeichneten Kreidelithographien werden Probedrucke genommen, wenn nötig, wird verbessert und es wird schließlich der beste Druck imprimiert, um als Vorlage für den Auflagedruck verwandt zu werden. Ist der Verlag im Besitz der Schmutzabzüge aller neugezeichneten Lithographien, so wird mit Hilfe der Textfahnen eine genaue Vorlage zurecht geklebt. Sie dient dem Buchdrucker. Schickt dieser dann Abzüge des vorschriftsmäßig auf der Seite stehenden Textes, so wird der Stand geprüft und korrigiert, es werden die Textkorrekturen gemacht, Umstellungen in dem äußerst komplizierten, mit vielen verschiedenen Graden und Spatien arbeitenden Satz vorgenommen, und es wird schließlich dem Buch-

drucker Imprimatur erteilt. Treffen die ausgedruckten Bogen nach einiger Zeit ein, so werden die Lithographien nochmals, genau dem Stand entsprechend, eingeklebt. Nunmehr liegt die Vorlage für den Lithographen vor. Nach dieser Vorlage richtet er sich beim Eindrucken der Lithographien auf der Handpresse. Zunächst stellt er Probeabzüge der einzelnen Seiten her, dann beginnt er die Auflage zu drucken; zunächst die Vorzugsausgabe ohne den Text, zuletzt die Buchausgabe.

Es ist ein langer Weg, bis die ersten Bogen der Buchausgabe fertig vorliegen. Immer wieder muß verglichen und verbessert werden. Der dabei notwendig werdende Verkehr zwischen Künstler, Verlag, Lithographen und Buchdrucker gehört jedoch zum Anregendsten, was man sich denken kann. Diese geistig praktische Arbeit ist so recht im Sinne Goethes, der ja so gern das Denken und das Tun verband. Immer wieder kommt es zu Gesprächen, die mit einer speziellen Frage der Herstellung beginnen und dann weit dahinschweifen zu den Problemen, die in jeder Beschäftigung mit dem Faust sich aufdrängen. Dabei zeigt es sich dann, daß die Intuition des Künstlers vorwegnimmt, wofür hinterher oft Bestätigungen im Text selbst oder in Schriften über den Faust gefunden werden, daß der Künstler instinktiv, zeichnend auf Zusammenhänge kommt, die noch kein Goetheforscher recht erkannt und bedacht hat. Vom Faust springt das Gespräch dann zur Kunst, zum Leben, um nach langen Umwegen doch immer wieder zur konkreten Aufgabe zurückzukehren. Einer treibt den andern, jeder regt den andern an. Dazwischen werden Arbeiten mit dem Lithographen nötig, Besprechungen mit dem Buchdrucker und Konferenzen mit den Helfern im Verlage. So erweitert sich das schöne Unternehmen unmerklich zu einem Stück Leben, das alle Beteiligten weit über den Feierabend hinaus beschäftigt.

Mit Gewißheit läßt sich sagen, daß Goethe sich dieses Unternehmens, dieser lebendigen Verbindung von Kunst, Handwerk und Unternehmungsgeist freuen würde, daß diese mannigfaltige Tätigkeit nach seinem Herzen wäre. Denn diese Arbeit erzieht alle Mitarbeiter, den Künstler, den Verleger, den Lithographen, den Drucker und alle andern Helfer. Jeder lernt, jeder wird bereichert. Und darin liegt das Lebendige dieses Unternehmens.

Es könnte scheinen als sei ein Prachtdruck bedenklich, der notwendig teuer wird, weil die Auflage verhältnismäßig klein sein muß und die daran gewandte Arbeit höchst kostspielig ist, weil also nur verhältnismäßig wenige das Werk überhaupt kennen lernen. Spitzenleistungen dieser Art sind jedoch unentbehrlich für die Kultur der Kunst, des Handwerks und des Verlagswesens. Sie schaffen Muster, wonach sich notwendig alle irgendwie richten müssen, sie bezeichnen ein Niveau, hinter dem kein Konkurrent allzuweit zurückbleiben darf, sie stehen da wie eine Forderung, die sich nicht übersehen läßt. So gewinnt ein Unternehmen wie dieses, das Slevogts fruchtbare und genialische Illustrationstätigkeit in einer prachtvollen Weise zu krönen verspricht, eine Bedeutung für die nationale Arbeit, die unabsehbar ist und die darum alle an dem Werk Beteiligten mit einem bescheidenen Stolz erfüllt.

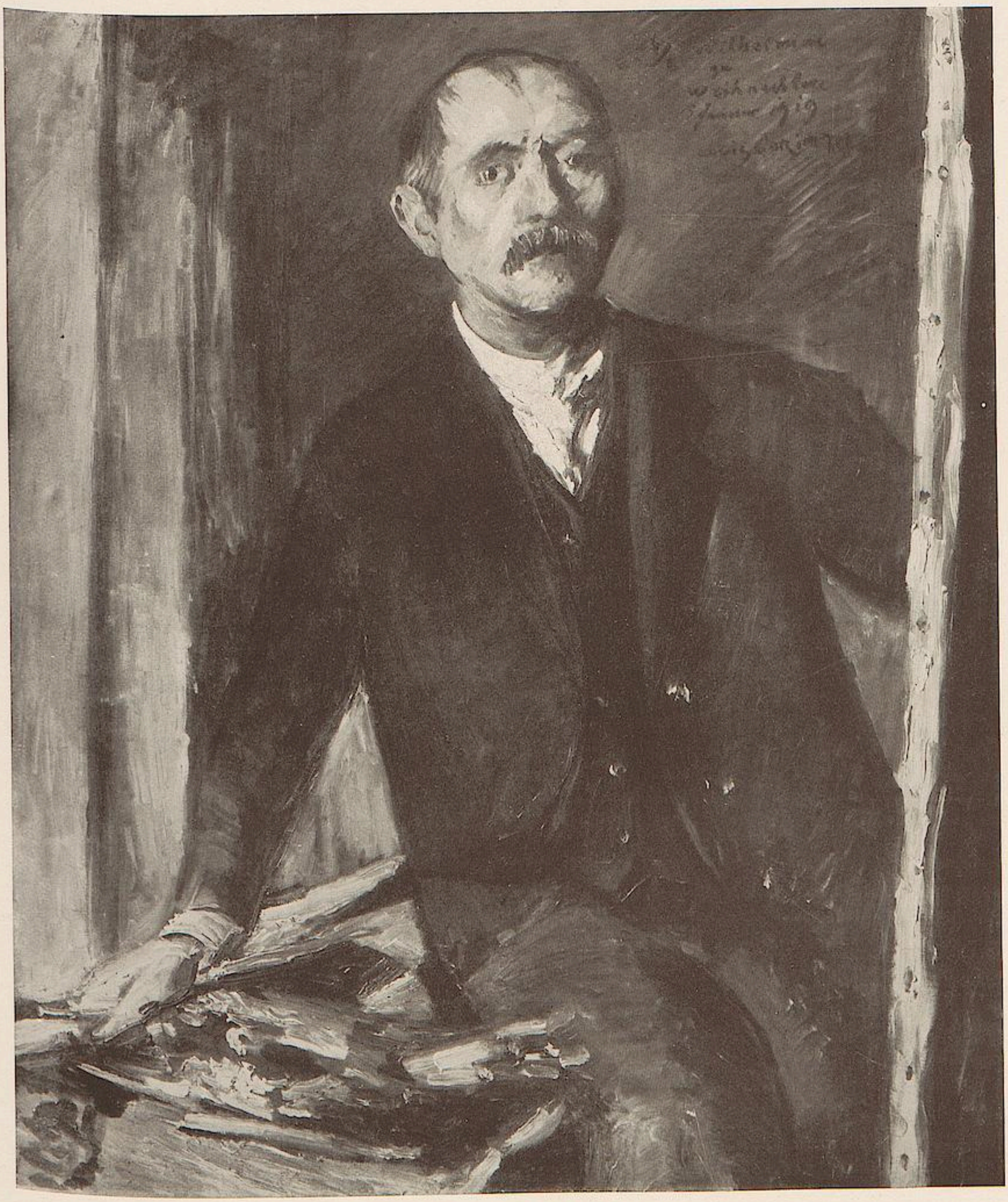
LOVIS CORINTH, KOPIE NACH FRANS HALS

CORINTHS LETZTE TAGE IN AMSTERDAM

VON

LEO MICHELSON

Es war wie eine Heimkehr. Corinth fühlte sich beinahe wie zu Hause und besonders wohl. Er, der in den letzten Jahren mehr von den Reiseeindrücken anderer hörte, sich auch von mir öfter erzählen ließ, was ich in dieser oder jener Galerie oder Stadt gesehen hatte, hier konnte er mich führen. Und erzählen, wie es vor vierzig Jahren aussah und was er damals gesehen und erlebt hatte. Kaum im Hotel, sagte er: „Jetzt werde ich Ihnen die Kalverstraat zeigen und das Judenviertel, das Rembrandthaus!“ — Frisch und voller Spannung ging er auch schon. Aus seiner Erinnerung schilderte er lebhaft, wie er mit einem Münchner Maler und dessen in Holland ansässigem Freund, einem deutschen Kaufmann, ausgegangen war und nach dem Besuch einer Reihe von Kneipen endlich in der Kalverstraat gelandet war. Dort verlor er seine Kameraden und von verdächtigen



LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS. 1919

LOVIS CORINTH, BILDNIS VON FRAU UND KIND

Gestalten angesprochen, in der Angst, verschleppt zu werden, entzog er sich ihnen durch die Flucht, indem er einfach zu laufen anfing.

Am nächsten Tage gingen wir ins Reichsmuseum. Wer die Spannung kannte, womit Corinth vor Beginn seiner Arbeit geladen war, wußte auch, mit welcher Intensität er die Arbeit anderer ansah. Und mit welcher Aufmerksamkeit; denn er konnte nach Jahrzehnten noch mit größter Genauigkeit von den seinerzeit gesehenen Bildern sprechen.

So überraschte es mich oft, wenn er mich in irgendeinem Zusammenhang plötzlich nach einer meiner Arbeiten fragte, die er vor mehr als zehn Jahren in meinem Atelier gesehen hatte.

Wenn bei der Malerei in der Hauptsache starke Konzentrierung auf das Motiv eines der wichtigsten Momente ist, so war sie bei Corinth in einem Maße vorhanden, daß sie, wie sein ganzes Wesen, nur eine elementare Kraft genannt werden kann.

Das Geheimnis dieser immer neu schöpfenden Kraft war, daß Corinth vor jeder Arbeit wie vor einer neu zu überwindenden Schwierigkeit stand, ohne je in Manier oder Routine zu verfallen. Jede Arbeit war ihm ein neues Problem, jede, selbst die einfachste, forderte stets alle seine Kräfte. Nur so ist die suggestive Kraft seiner Werke zu erklären, nur so konnten diese wie im Fieber gemalten Bilder entstehen: jedes Bild für sich ein Erlebnis, neu erschaut und neu geformt.

Darum war hier seine künstlerische Heimat;

LOVIS CORINTH, DIE SCHWIEGERMUTTER DES KÜNSTLERS

LOVIS CORINTH, RUHENDE FRAU

diese aus einer ähnlichen Vitalität geschaffenen Werke nahmen sein ganzes Interesse in Anspruch, begeisterten ihn und regten ihn zu neuen Arbeiten an.

Vor vierzig Jahren, zur Zeit seines ersten Besuches in Amsterdam, existierte das Reichsmuseum noch nicht. Corinth hatte damals von dem Bau gehört. Die Bilder, eigentlich nur wenige, hingen in kleinen Räumen schlecht beleuchtet. So war der Eindruck jetzt ein ganz neuer und nur einzelne Bilder kannte er von früher.

Die „Nachtwache" wirkte anders, hatte damals einen fast stärkeren Eindruck gemacht, aber die gewaltige Fläche imponierte ihm auch jetzt sehr, wenn es auch hauptsächlich die Einzelheiten waren, die faszinierten. Von diesen schienen ihm immer neue aus dem Helldunkel aufzutauchen.

Die Reste der verbrannten „Anatomie" waren ihm im unrestaurierten Zustande lieber als heute. Aber das kannte ich schon beim Meister — in der Erinnerung war alles gewaltiger. So ging es auch mit dem Porträt des Papstes Innocent von Velasquez. Oft schwärmte Corinth von diesem Wunderwerk, das er vor Jahren gesehen hatte, und als wir in Rom davor standen, war er ein wenig enttäuscht. Es ist schwer zu sagen, wieviel bei der Beurteilung von Kunstwerken die jeweilige persönliche Stimmung des Beschauers, wieweit seine Einstellung eine Rolle spielt.

Vor dem Porträt der alten Frau mit der Bibel von Frans Hals war er ganz aufgeregt: „Wie hat er hier das Sitzen gelöst! so muß man es malen!" Vor Rembrandts „Judenbraut", vor dessen Porträt einer Alten, vor den „Staalmeesters", an denen er sich nicht sattsehen konnte, vor Rubens Porträt der Fourment, die ihm weicher und schöner als das Münchner Bild erschien, vor den Meisterstücken der Terborch, Vermeer und Pieter de Hooch taute der sonst so ruhige Mann auf, lief von Bild zu Bild und wieder zurück, angeregt wie ein Jüngling, beglückt von dem kongenialen Schaffen. Nur schwer konnte er sich von diesen aus einem dem seinen ähnlichen Temperament heraus geschaffenen Werken trennen.

Das Urteil seiner Zeitgenossen über seine Arbeiten interessierte ihn und ihre Anerkennung freute ihn sehr, aber bis zuletzt schien er seine Arbeiten zu prüfen, indem er sie mit den besten aller Zeiten verglich und damit zu wetteifern suchte.

„Sehen Sie diese Schützenstücke! Erinnern Sie sich an meine? Was meinen Sie, wie würden sich meine »Doelenstücke« die Ratsherren von Tapiau und die »Loge« in München neben diesen ausnehmen?"

LOVIS CORINTH, LANDSCHAFT VOM WALCHENSEE

Jan Steen entzückte ihn, in den Bäumen der großen Landschaft van Goyens fand er den Wind so gut beobachtet, de Gelder, der nicht besonders vertreten ist, hatte Pech, machte ihn ganz zornig. Die Pfauen Rembrandts beruhigten ihn und lenkten ab, das Mädchen im Hintergrund des Bildes schien ihm störend. Nicolas Maes' Mädchen im Fenster gefiel außerordentlich.

Durch die Liebenswürdigkeit des Direktors

Aber ganz erstaunt und überrascht stand er vor der „Salome" des Fabritius, die er bis dahin auch aus keiner Reproduktion gekannt hatte, überrascht durch die Ähnlichkeit mit seiner eigenen Salome.

Von diesem Bilde kam er überhaupt nicht mehr los, den ganzen Tag sprach er davon. Darüber wollte er schreiben.

Daß Rembrandt dazu Modell gestanden hat,

LOVIS CORINTH DAS SCHLOSS IN BERLIN

Schmidt-Degner konnten wir unter dessen persönlicher Führung die Rembrandts der noch nicht eröffneten Jubiläumsausstellung sehen. Dabei war ich erstaunt, daß nicht das große Stockholmer Bild, der „Claudius Civilis", den stärksten Eindruck auf Corinth machte, sondern die allegorische Darstellung mit dem geketteten Löwen, das späte Selbstporträt aus englischem Besitz und der sogenannte Syphilitikus. Doch interessierte ihn der Claudius außerordentlich und er war glücklich, ihn gesehen zu haben.

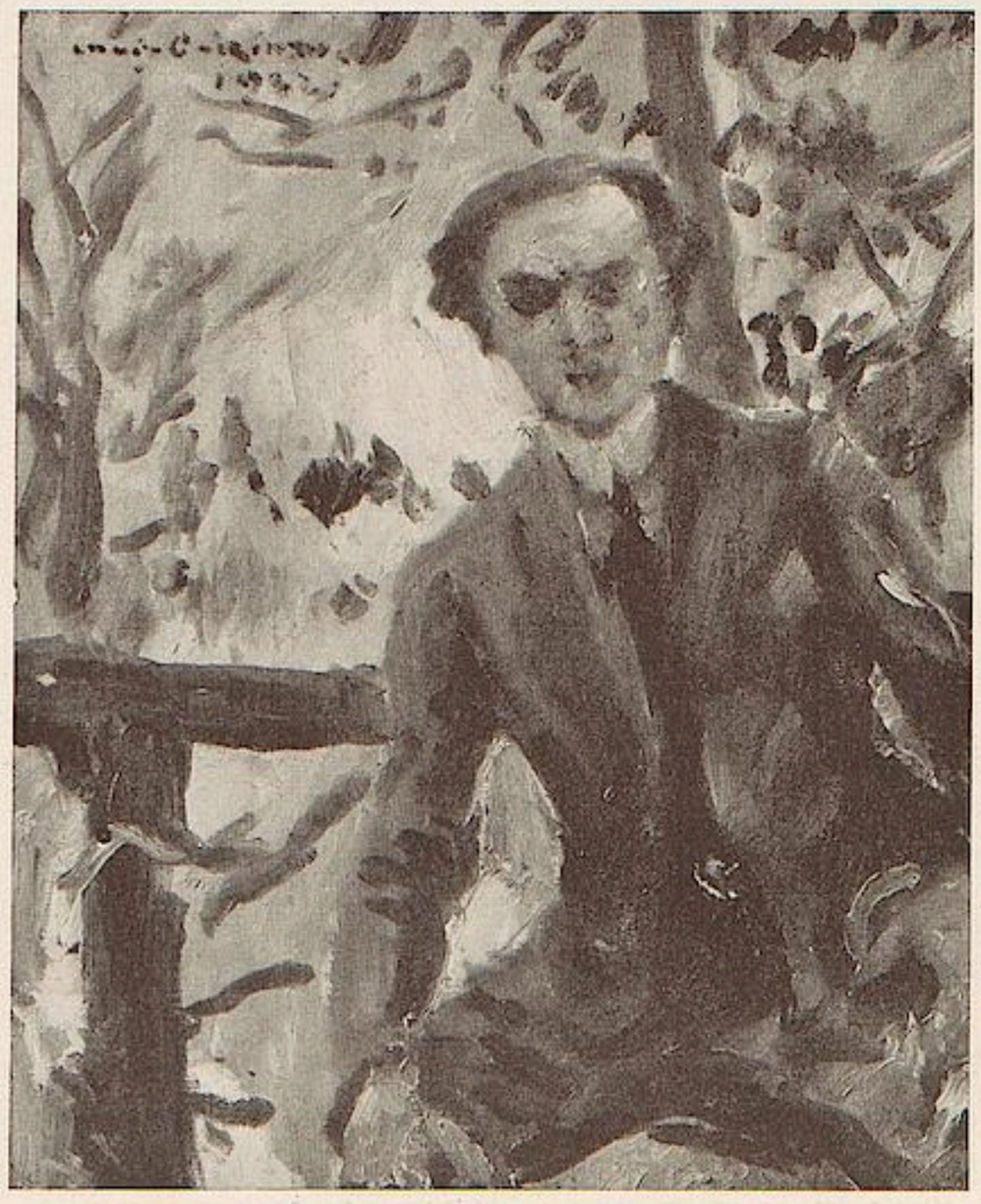
wäre doch offenbar, diese mageren Arme waren Rembrandts Arme, dieser abweisende Ausdruck im Gesicht bewies doch, wie es dem Meister auf die Dauer unangenehm gewesen sei, zu posieren. Die ganze Situation vergegenwärtigte er sich, als wäre er dabei gewesen.

Hier konnte man sehen wie, trotz seines scheinbaren Materialismus, Corinth irgendwo und sicher zutiefst Romantiker war.

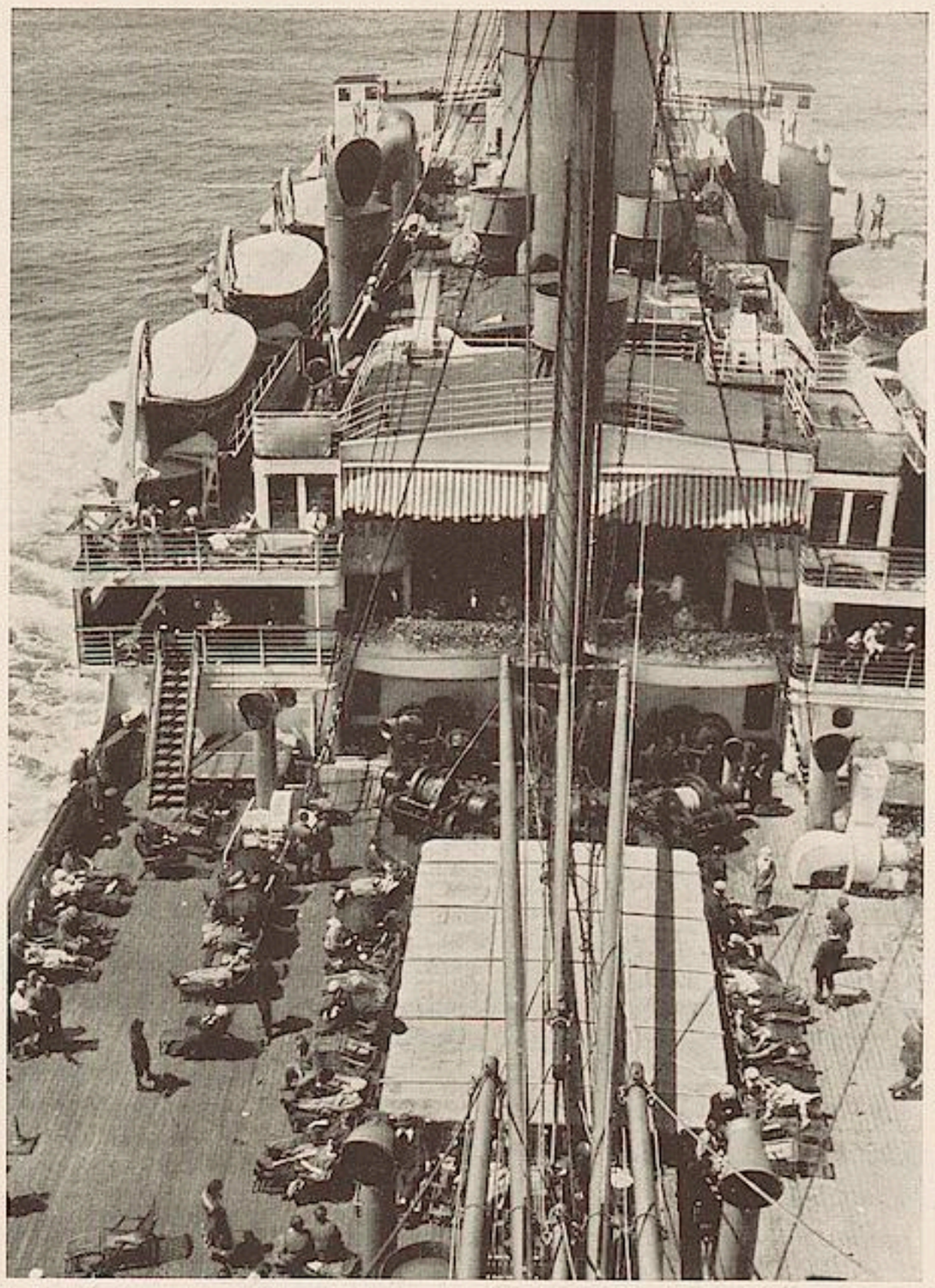
Seine Liebe zur Geschichte bewies es, ihre

Gestalten waren ihm nahe Bekannte und er sprach auch so von ihnen: „von »dem Saul«, »dem Luther«, »dem Götz«, »dem Cäsar« oder »dem Bismarck«." So lebten auch die Gestalten seiner Bilder und bewegten sich in seiner Phantasie. Nur so konnten die Illustrationen entstehen in ihrer erstaunlichen Lebendigkeit.

Hier im Museum noch, vor den Bildern, sprach Corinth von seinen Plänen. Und wieviel sollte noch gemalt werden! Ich konnte diese zukünftigen Werke beinah schon sehen, so deutlich konnte man sich das schillernde Leben, das er ihnen geben wollte, nach seinen Andeutungen vorstellen. Diese Werke sollten nicht erstehen. Das Schicksal, das ihm ein Menschenalter lang gnädig seine Wünsche erfüllte, wollte es nicht.



LOVIS CORINTH, BILDNIS LEO MICHELSON



DAMPFER „ALBERT BALLIN", BLICK AUF DAS DECK II. KLASSE
UND AUF DAS BOOTSDECK

AUS DEM TAGEBUCH EINER AMERIKAREISE

VON

WALTER CURT BEHRENDT

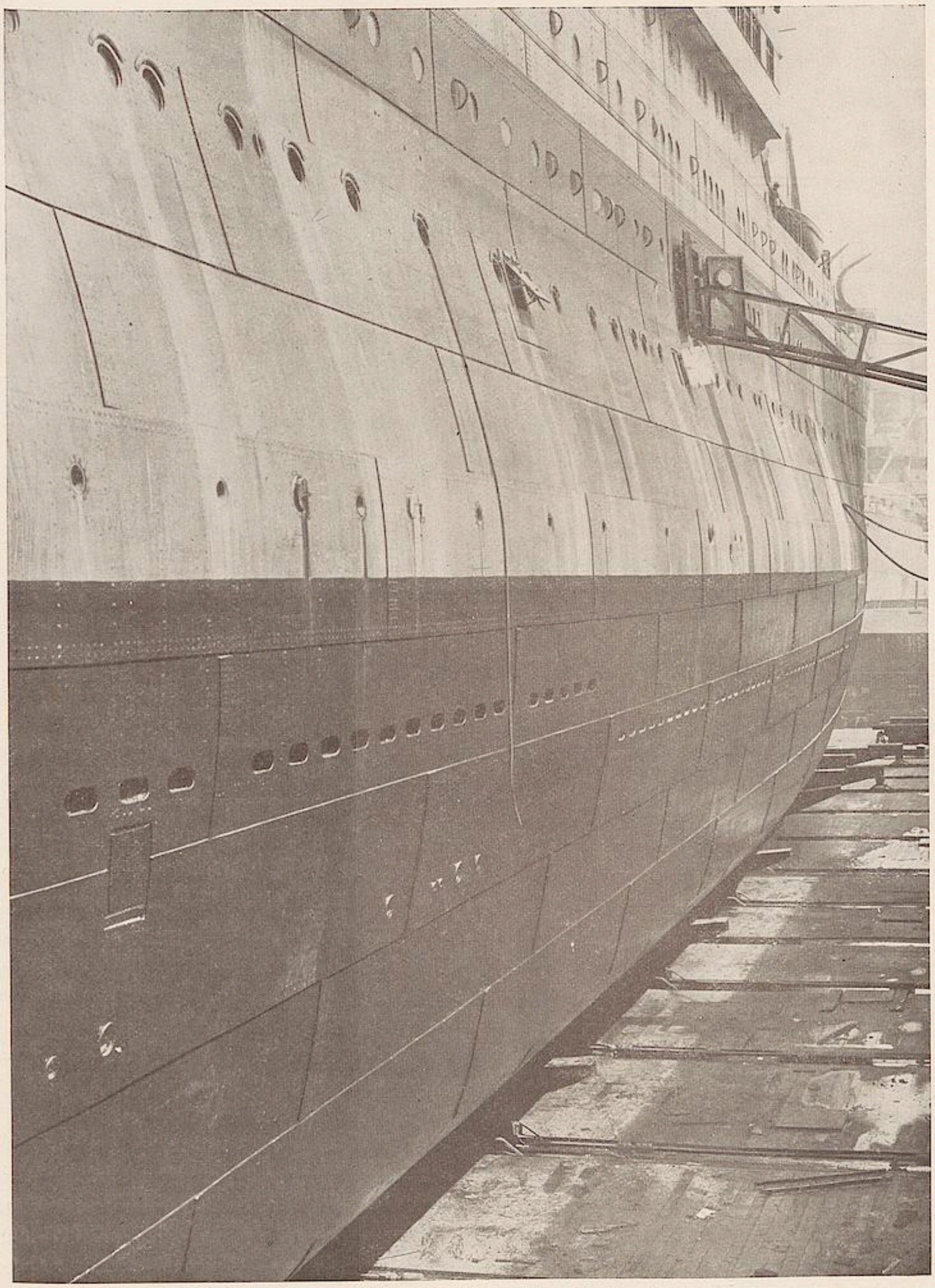
I: Das Schiff

An Bord des Dampfers „Albert Ballin", jetzt in allen Geschossen zu Hause, wissen die verschiedenen Quartiere nach ihrer Lage und Bestimmung zu unterscheiden, von den zutiefst gelegenen Lager- und Gepäckräumen bis hinauf zu der luftigen Radiostation. Nur die Maschinenräume sind uns bisher nicht zugänglich gewesen, und auf sie richtet sich jetzt die gesteigerte Ungeduld unseres Erlebnisdranges.

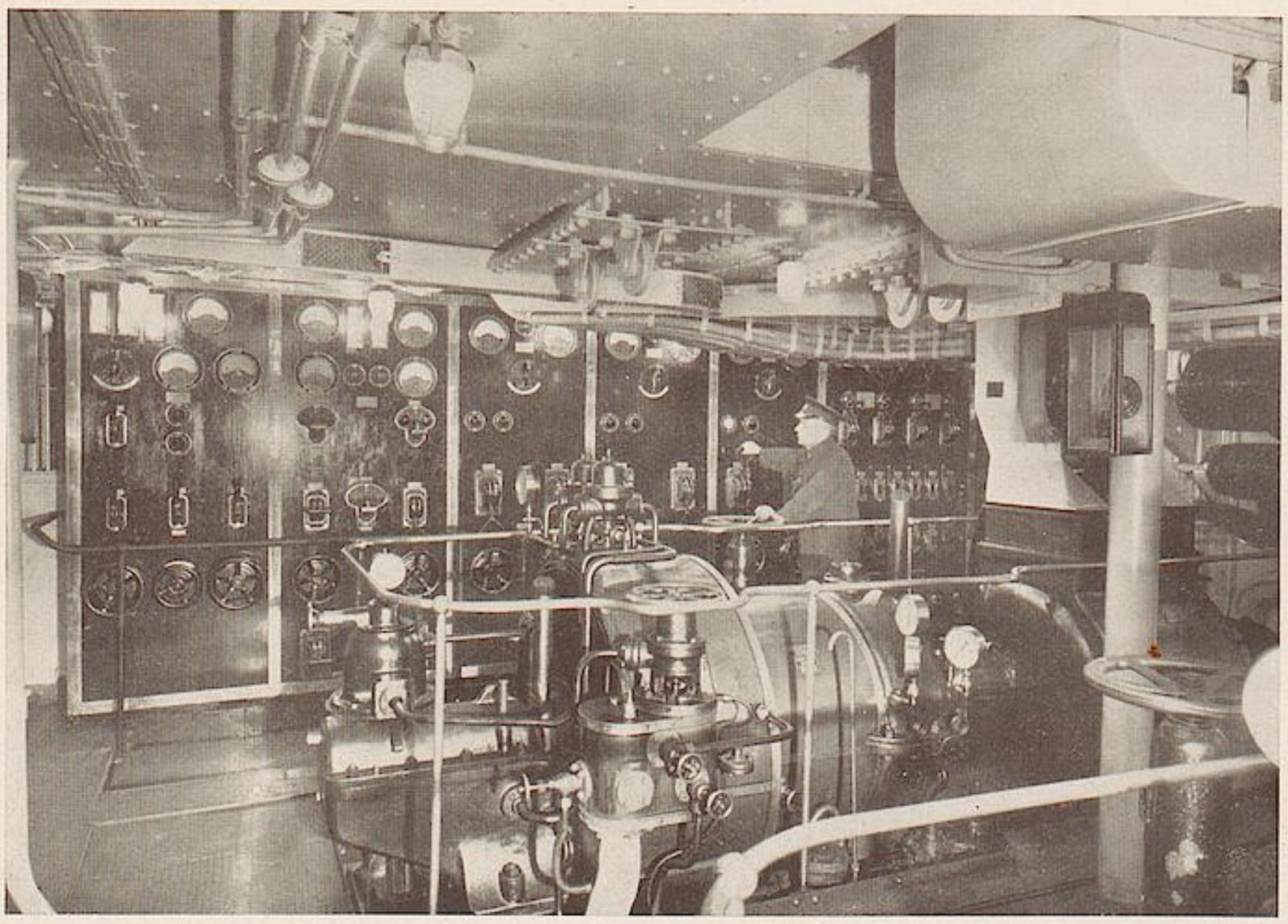
15. April 1925.

. . . Allmählich beginnt man sich auf dem Schiff einzuleben und den vielgliedrigen Mikrokosmos, den seine eisernen Wandungen umschließen, in sich aufzunehmen und zu begreifen. Wir sind nun schon mehrere Male vom Bug bis zum Heck gewandert und wieder zurück vom Heck bis zum Bug, und haben uns auf diesen Wanderungen vertraut gemacht mit dem Grundplan. Wir sind

Wir fühlen uns heimisch auf diesem großen Schiff, und beginnen es zu lieben. Nicht als das,



DAMPFER „DEUTSCHLAND“, FORMSTABILE ANBAUTEN MIT SCHLINGERSCHLITZEN



DAMPFER „ALBERT BALLIN", ELEKTRISCHE ZENTRALE

was es für die Mehrzahl verwöhnter Globetrotter ist: ein gut eingerichtetes schwimmendes Hotel, ausgerüstet mit allem erdenklichen Komfort, den festländische Einrichtungen dieser Art zu bieten pflegen. Unter diesem Begriff vermögen wir ihm wenig Geschmack abzugewinnen. Denn dieser Begriff ist es gerade, der in die Inneneinrichtung des Schiffes soviel falsche Töne bringt und der die unorganische Dekoration, den Säulenprunk und die historischen Stilreminiszenzen der Speisesäle und Gesellschaftsräume veranlaßt hat. Wir machen uns verteufelt wenig aus der prunkvollen Einrichtung und dem verfeinerten Luxus dieses schwimmenden Hotels und sehen die Romantik einer Seereise nicht darin, daß man die zweifelhaften Genüsse großstädtischer Zivilisation, wie Kino und Jazzband, auf die hohe See mitschleppt, . . . so romantisch ein nächtlicher fancy bal an Bord gelegentlich auch sein mag.

Wir lieben das Schiff als technisches Werkzeug, geschaffen von Ingenieuren, von Baumeistern, die mit ihrer schöpferischen Phantasie Konstruktion und Form zugleich, als untrennbare Einheit, erfaßt und die Formen organisch aus der Funktion entwickeln, der sie zu dienen hat. Wir lieben das Schiff, weil die Idee, die seiner Schöpfung zu Grunde liegt, eine vollkommene, eine sinnvoll organische Form gefunden hat. Wir lieben den schlanken kraftvollen Körperbau des Schiffes und die gespannte Bewegung seiner Wandungen. Die geschwungenen, wie von einem mächtigen Atem gewölbten Flächen seines Rumpfes buchten am Achterteil in tiefen Unterschneidungen ein, wie die eingezogenen Flanken eines im Galopp dahinschießenden Tieres. Und dieses anmutige Spiel schwingender Linien und bewegter Flächen entspringt einer geistreichen Berechnung, die darauf abzielt, das von dem breiten Rumpf verdrängte Wasser in möglichst großen Mengen an die drehenden Schrauben heranzubringen, damit ihre großen Schaufeln nicht ins Leere greifen und ihre Kräfte ohne Wirkung bleiben.

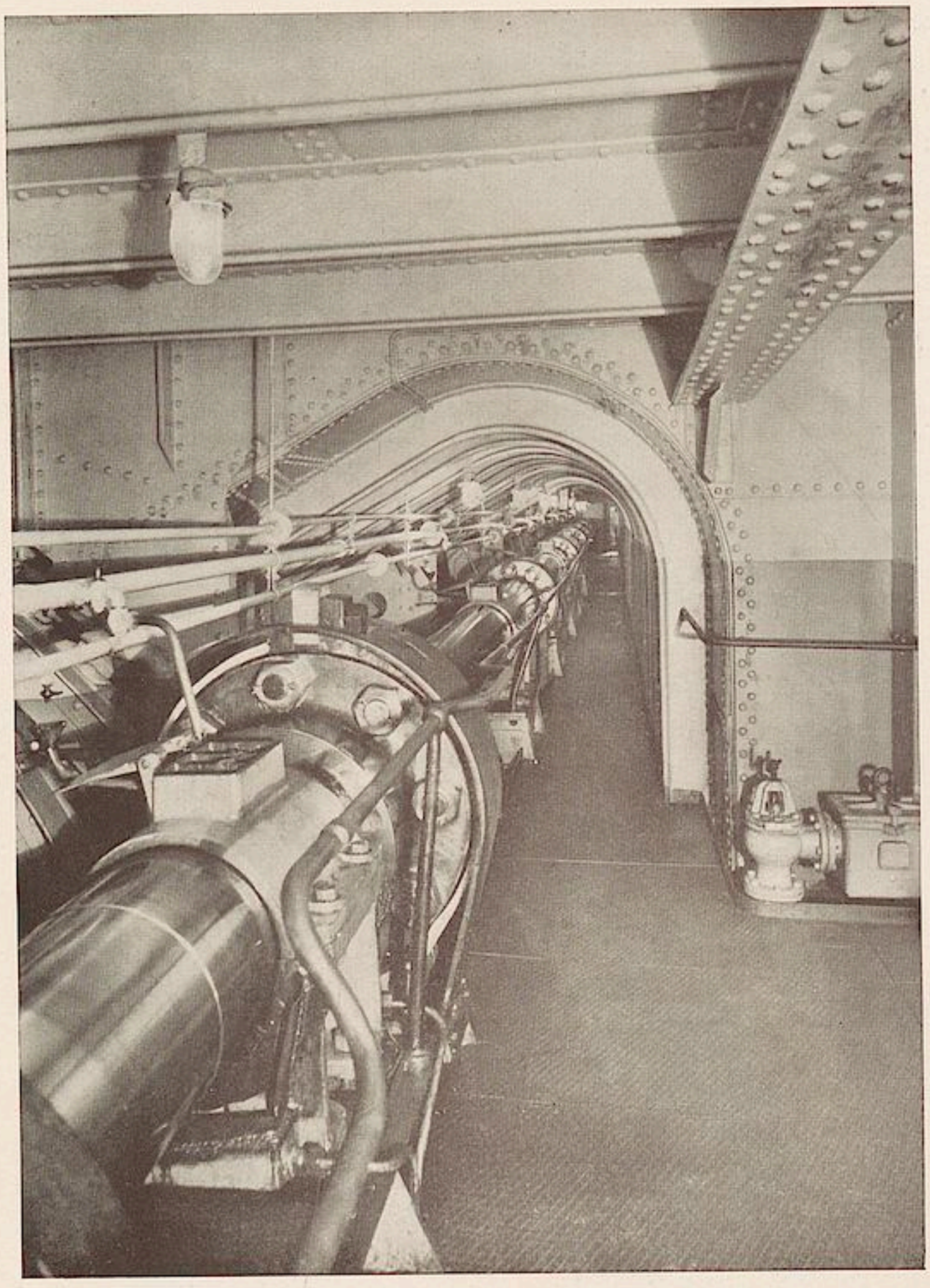
18. April. Wir haben seit Tagen harte See, und das vom Sturm aufgepeitschte Meer gleicht mit seinen steilen, weißen Kämmen und tiefen, blauen Tälern einem mächtig zerklüfteten Gebirge. Herrlich die Spaziergänge an Deck in diesem aufgeregten Wetter, wenn mit der Bewegung des Schiffes der Horizont gebirgshoch emporsteigt, der Boden unter den Füßen zu schwinden scheint, so daß man in die Luft zu treten glaubt, und im nächsten Augenblick, wenn das Schiff sich wieder hebt, der Kör-

per mit starker Gewalt gegen die Planken gepreßt wird.

. . . Gestern sind wir endlich in den Maschinenräumen gewesen. Hier haben wir das Herz des Schiffes gesehen, das Zentrum seines Lebensorganismus, wo die Kraft seiner Bewegung erzeugt und von wo sie durch einen weit verzweigten, exakt zusammenarbeitenden Mechanismus über das ganze Schiff hin verteilt wird. Die Maschinen

DAMPFER „DEUTSCHLAND", DAMENZIMMER DER III. KLASSE

mit ihren ölgefeuerten Kesseln sind mittschiffs untergebracht. In einem tiefen Schacht, der vom obersten Deck bis zum Boden des Schiffes durchgeht, durch eiserne Roste in viele Stockwerke geteilt ist und mit seinen sechsundzwanzig Metern Höhe einem Wolkenkratzer gleicht, liegen zutiefst die mächtigen Dampfturbinen, symmetrisch zu beiden Seiten der Mittelachse angeordnet und je zu vieren zu einem sinnvollen System verbunden, dem die Aufgabe zufällt, je eine der beiden blitzenden Schraubenwellen des Dampfers zu drehen. Darüber, in einem anderen Geschoß, die Dynamomaschinen, die Erzeuger der elektrischen Kraft, in ihrem glatten, gefälligen Gehäuse. An den Wänden riesige Schaltbretter mit Reihen von Hebeln und grünen, roten und gelben Lichtzeichen, unter denen blanke Messingschilder mit wegweisenden Aufschriften angebracht sind, mit vielen Kraftmessern, auf deren kreisrundem Zifferblatt die Zeiger unruhig vibrieren: das ist, auf kleinstem Raum zusammengedrängt, das Kraftzentrum des Schiffes, das mit minutiöser Genauigkeit auf jeden Wink des Gehirns reagiert, das oben auf der Kommandobrücke seinen Sitz hat und durch telegraphische Zeichen die jeweiligen Regungen seines Willens kundgibt. Und hier, nahe beim Herzen, hat auch die Seele des Schiffes ihren Sitz: der große Kreiselkompaß, der in einem amboßförmigen Gehäuse mit gläsernem Deckel montiert ist und von dem eine Tochter oben auf der Kommandobrücke steht. Auf diesem Kompaß wird der Kurs des Schiffes eingestellt, den es selbsttätig, ohne Steuermann, innehält.



DAMPFER „ALBERT BALLIN", WELLENTUNNEL

Dank der Ölfeuerung gibt es im Kesselraum keinen Schmutz mehr und keine übergroße Hitze. Ein System von Pumpen führt das Öl aus den Bunkern zu den Kesseln, wo es erhitzt und unter starkem Druck in gasförmigem Zustand den Zuleitungsröhren entströmt und in mächtiger, weißgelber Stichflamme verbrennt. Die Heizarbeit, die bei Kohlenfeuerung eine qualvoll mordende Zwangsarbeit gewesen ist, geht nun endlich unter leichteren und menschenwürdigeren Bedingungen vor sich, und der Kesselraum der Schiffe braucht nicht länger mehr die Vorstufe der Hölle zu heißen.

Von den beiden Schornsteinen des Schiffes ist der eine, wie wir zu unserer peinlichen Überraschung entdeckt haben, nur Attrappe — in seinem breiten Hohlraum ist der Wasserhochbehälter untergebracht —; der andere dient zwar der Rauchabführung, hat aber einen viel stärkeren Durchmesser als für die Ölfeuerung nötig wäre. Hier hat sich also auch der Schiffsingenieur — zu unserer Enttäuschung — zu einem Zugeständnis an jene Welt des Scheins bereit gefunden, der wir in der inneren Ausstattung des Schiffes überall da begegnen, wo der Architekt tätig war und, dem ausschweifenden Geschmack des Hotelmanagers nachgebend, seine kunstgewerblichen Dekorationskünste hat spielen lassen. Wie der Architekt, belastet mit den traditionellen Formbegriffen seiner akademischen Lehre und gehemmt durch die populäre und kaum mehr auszurottende Anschauung, daß Kunst gleichbedeutend mit Verzierung sei, auch bei dieser Aufgabe den Weg zu einer organischen Raumgestaltung nicht hat finden können, so hat hier auch ausnahmsweise der Ingenieur seine eigenen Gestaltungsgrundsätze verlassen, zugunsten überlieferter, aber darum nicht unerschütterlicher Vorstellungen. Wie in der Takelage manches noch beibehalten ist, was nur als Reminiszenz an das alte Segelschiff erklärt werden kann, so führt das Schiff einen zweiten Schornstein, der aus technischen Gründen gar nicht nötig ist, nur deshalb, weil hergebrachter Weise ein Schiff mit zwei Schornsteinen für sicherer und schneller gilt und vermeintlich gefälliger aussieht. Der neueste Typ der Schnellzugslokomotive zeigt einen sehr niedrigen Schornstein, und wir haben uns an diese organisch entwickelte Form bereits so gewöhnt, daß wir darin das Erkennungszeichen für einen Maschinentyp sehen, der erhöhter Geschwindigkeit fähig ist. Dasselbe wäre beim Schiff der Fall, wenn aus den gegebenen Bedingungen die nötige Konsequenz gezogen würde. Solange unsere Zeit aber die Kraft nicht aufbringt, sich von den überlieferten Vorstellungen zu befreien, die auf ihr lasten, wird sie im Leben, wie in der Kunst zu neuen, ihr eigenen Formbildungen nicht gelangen.

Wie stark die Wirkung solcher neuen Form-

gestaltungen übrigens sein kann, zeigt sich, wenn man die Gesellschaftsräume der ersten Klasse mit denen der dritten vergleicht, wo mit bestem Gelingen der Versuch gemacht worden ist, unter Benutzung des Eisengerüsts und unter Verzicht auf alle kunstgewerblichen Dekorationsmittel, die sich hier aus Gründen der Sparsamkeit von selbst verboten, einen Raum organisch zu formen. Und daß sich die sehr berechtigte Forderung, einen heiteren und eleganten Rahmen für eine internationale Reisegesellschaft zu schaffen, auch ohne Rückgriff auf die konventionellen Stilformen erfüllen läßt, die nach gewohnten Begriffen für solche Aufgaben üblich sind, beweist die schlichte Raumschönheit des Promenadendecks, dessen Formgebung allerdings wohl weniger auf Rechnung des Architekten als des Ingenieurs zu setzen ist. Überspannt von einer unverkleideten Trägerdecke, verglast mit breiten, leicht zu öffnenden Schiebefenstern wirkt dieser weitläufige Raum mit dem glatten Parkett seines Stabfußbodens wie ein weltlicher Kreuzgang, der in endloser Flucht das Oberdeck umschließt.

Auch in der Grundrißgestaltung ist manches noch verbesserungsbedürftig. Sie bleibt solange unvollkommen, als es vollständig dunkle, von Luft und Licht abgeschlossene Innenkabinen gibt. Wenn zwischen der äußeren Schiffswand und dem inneren Korridor drei Kabinen angelegt werden, wird die Blocktiefe zu groß, und es entstehen, wie bei der Mietskaserne nach Berliner Muster, neben ganz dunklen auch schlecht geschnittene Räume mit hakenförmigem Grundriß.

Wir sprachen mit einem der Schiffsingenieure über diese Fragen. Er kennt bessere Konstruktionen und nennt unser Schiff veraltet, obwohl es vor kaum zwei Jahren vom Stapel gelaufen ist. Ihm fehle die Schnittigkeit der Form. Die Mängel seines Grundrisses erklären sich daraus, daß das Schiff, ursprünglich als Frachtdampfer projektiert und begonnen, während des Baues zum Passagierdampfer umgebaut worden ist. (Fortsetzung folgt.)

PHOTOGRAPHIE DES BEWEGTEN MEERES VOM SCHIFFE AUS

ADOLF MENZEL, FEDERZEICHNUNG. 1837

EINE NEUE MENZELZEICHNUNG

VON

GUSTAV PAULI

ie Federzeichnung, die wir hiermit veröffentlichen, wurde für das Stammbuch des Verlagsbuchhändlers Reimarus gezeichnet, mit dem Menzel in seinen jungen Jahren befreundet war. Alexander Carl Johann Reimarus wurde am 22. Februar 1814 in Berlin geboren, war also ein Altersgenosse Menzels. Als vierzehnjähriger Knabe kam er zu dem Buchhändler Gustav Kühne in Neuruppin in die Lehre, wo er mit Theodor Fontane bekannt wurde. Im Frühjahr 1834 trat er als Gehilfe in die Gropiussche Buchhandlung in Berlin ein und arbeitete dort drei Jahre, während derer er mit Menzel bekannt wurde. Im Mai 1837 siedelte er für weitere drei Jahre praktischer Tätigkeit nach Prag über. Nach Berlin zurückgekehrt, übernahm er das Sortiment von George Gropius und gründete nach dessen Tode 1842 einen eigenen Verlag, in dem u. a. die erste Gedichtsammlung Fontanes und die Lieder von Robert Reinick erschienen. Das Geschäft gedieh und wurde 1849 um eine Filiale in Potsdam erweitert. Allein bereits am 2. September desselben Jahres verstarb der junge Buchhändler an der neuen Stätte seiner Wirksamkeit.*

Die Zeichnung Menzels bezieht sich also auf die Abreise des Freundes nach Prag. Unbeschwert von sentimentalen Anwandlungen ruft Menzel dem Scheidenden sein Lebewohl zu in einer Travestie des Liedes von den drei Reitern, die zum Tore hinauszogen — eines Liedes, das die romantischen Illustratoren jener Zeit zu freundlich sanften Federspielen begeisterte.

Der Herr Buchhändler hat es sehr eilig, sein Roß vielleicht noch mehr, das ihn im Galopp wie ein Paket durchs niedrige Tor ins Freie befördert. Kein Feinsliebchen winkt am Fenster, vielmehr bemüht sich die Torwache ins Gewehr zu treten. — Die Zeichnung ist von der allerbesten Sorte des jungen Menzel. Die flüchtigen Striche sind mit Ausdruck geladen, frei von jedem leeren Gekritzel. Der Galopp des Wallachs — die bedrängte Haltung des Reitersmanns, dem man hinter dem ungeheuren Mantelsack ansieht, wie er sich in die Zügel klammert — die Bewegungen des Wachthabenden und seiner Mannschaft — der Bauer, der peitschenknallend im Hintergrund neben seinem Heu-

*Anmerkung: Die biographischen Notizen entstammen einem von dem Genealogen Herrn Wilhelm Albers verfaßten Lebensabriß des Carl Reimarus, der als Privatdruck für die Familie erschienen ist. Bei dieser Gelegenheit wurde auch die Menzelzeichnung reproduziert ohne indessen der Öffentlichkeit bekannt zu werden.

CAMILLE COROT, BILDNIS Mme. STUMPH

AUSGESTELLT IM MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. PHOTO PAUL ROSENBERG

BESITZER: PAUL ROSENBERG

wagen einhergeht — alles ist aus dem Schatze einer mit Beobachtung gesättigten Phantasie spielend hervorgezaubert. Um das Bild rankt sich allerlei verschnörkelt Geschriebenes: „Wie ist doch die Erde so schön (mit skurrilen Noten)! — Es ritt ein Reiter zum Tore hinaus!! Adeee!!! Wenn Sie sich gelegentlich einmahl der Berliner erinnern, so denken Sie nebenher auch an mich Endesunterschriebenen: der Ihrige Menzel, Berlin, 20. April 1837".

Im selben Jahre hatte Menzel das bekannte Blatt des Vater Unser gezeichnet. „Künstlers Erdenwallen" lag schon um vier Jahre zurück. Er war bereits bekannt und jedenfalls im Besitz ungewöhnlicher zeichnerischer Mittel. — Unser Blatt läßt etwas wie einen ganz leisen Nachhall der Dürerschen Randzeichnungen verspüren, die auf den kalligraphisch-ornamentalen Stil des jungen Menzel, wie seiner deutschen Zeitgenossen, einen so starken Einfluß ausgeübt haben. Im Technischen ist die Linkshändigkeit sehr wohl zu bemerken. Doch genug der Worte!

FUNFZIG JAHRE FRANZÖSISCHER MALEREI, 1875—1925

AUSSTELLUNG IM MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS IN PARIS

VON

KARL SCHEFFLER

Im Musée des Arts Décoratifs hatte Paul Rosenberg eine Ausstellung organisiert, die den Titel „Cinquante ans de Peinture Française, 1875—1925" trug. Sie zerfiel in zwei Teile: in eine Abteilung der bereits historisch gewordenen Kunst und in eine Abteilung moderner Malerei. Diese zweite Abteilung war, um es gleich vorwegzunehmen, schwach. Das einzige Bild, das wirklich fesselte, war ein Bild von Matisse, ein junges Mädchen am Fenster. Auch dieses Werk ist mehr geistreich als stark, obwohl es einige Grundelemente der Malerei aufweist. In Arbeiten von Bonnard, Vuillard, Friesz, Laprade, Manguin, Rouault, Roussel, Utrillo und Vlaminck war manches Schöne; doch mußte es notwendig verblassen, weil der Betrachter vorher in der Abteilung der älteren Maler einen Maßstab empfangen hatte, dem die Neueren unmöglich standhalten konnten.

Der Eindruck der retrospektiven Abteilung war hinreißend. Courbet, der immer mehr als der Meister aller Meister des neunzehnten Jahrhunderts hervortritt, triumphierte auch hier, wie er es nicht weniger nachdrücklich in dem großen Saal des Louvre tut, wo die französischen Maler des neunzehnten Jahrhunderts versammelt sind. Die beiden Bildnisse aus den sechziger Jahren von Courbet, die ausgestellt waren, haben eine so unbeschreiblich warme und sinnliche Größe, daß sie dem Besten der alten Meister gleichwertig erscheinen. Sie haben das, was Goethe die „zudringliche Kraft der Alten" nannte. Auffallend ist, wie eng die „Dame mit dem Schirm" sich Corots Frauenbildnissen anschließt. Ebenso bewunderungswürdig waren zwei Landschaften von Corot aus den Jahren 1860 und 1870. Die „Route à Saintry" zeigt einige kleine Figuren und eine Kuh, Staffage wenn man will, so weich und körperhaft im Raum, daß man an ein Wunder glauben möchte. Ein Akt im Freien ist wie sinnlich, wie flüssig gewordener Ingres. Von Daumier sah man den oft abgebildeten rembrandthaften „Amateur d'estampes" einmal mit Augen und rechnete es den großen Erlebnissen zu. Der überall ins Monumentale strebende intellektuelle Impressionismus Edgar Degas' konnte vor nicht weniger als sechs Bildern bewundert werden. Sehr schön ist ein ernstes graues Selbstbildnis von 1855, ein Damenbildnis von 1875 zeigte Degas deutlich zwischen Ingres und Manet. Ein frühes Bildnis von Manet (1861) zeigte, in wie hohem Grade dieser Meister auch von Corot beeinflußt worden ist und wie mächtig gestaltend sein Pinselstrich bereits zu dieser Zeit war. Die „Jeanne" ist wie ein Symbol des Frühlings. Daneben macht das Bild darauf aufmerksam, wie sehr die großen Maler immer auch Darsteller der Toilette, der Mode ihrer Zeit gewesen sind. Das „Haus in Rueil" (1882) ist ein Pendant des Bildes in der Nationalgalerie. Es ist vielleicht noch frischer, herzhafter und jubelnder. Neben einem solchen Bild versinken die meisten Holländer. Ein Wunderwerk schöner Malerei ist auch das Bild, das Frau Manet und Eugène Manet am Ufer des Meeres darstellt (1874). Eine erstaunliche Organisation von Blaugrün, Gelb und Grau! Das Bild hat den Charme eines Pastells, den Reiz ostasiatischer Seidenmalerei und ist in seiner Art eine Vollkommenheit. Von Claude Monet war eines der seltenen großen Figurenbilder aus der Frühzeit zu sehen. Es ist bisher nirgends abgebildet worden. Sehr kühn und beherrscht, auch wahr, doch ohne die zitternde Empfindung für Wahrheit, und etwas dekorativ — wie es so im Talent Monets lag. Sonst war Monet nicht so gut dargestellt, wie er es hätte sein können. Das Beste von ihm war eine Ansicht von Vétheuil (1878). Monticelli war vertreten mit einem großen mehr merkwürdigen als entflammenden Damenbildnis. Porträts solcher Art sind sehr selten. Mit acht Bildern stand auch Renoir im Mittelpunkt der Ausstellung. Ein Rosengarten, nur mittels der Farbe gegeben (1879), ist unvergeßlich. Eine Badende (1903) ließ erkennen, wie Renoirs Form unter all der blühenden Farbe und im Glanz eines wahrhaft verliebten Lichtes, mächtig skulptural sein konnte. Daneben brauchte man nur die Gewänder zur Seite der Figur zu betrachten, um zu erkennen, daß Renoir zu den größten Malern aller Zeiten gehört hat. Nicht minder klassisch ist das junge Mädchen „La Pensée" genannt und das Bild „Im Theater". Das Leben scheint sich in solchen Bildern selbst zu umarmen und zu küssen. Die ganze berühmte englische Porträtkunst des achtzehnten Jahrhunderts versinkt tief neben Renoirs sozusagen animalischem Idealismus. Bei Cézanne gesellt sich zum selbstherrlich wirkenden Eindruck dann wieder ein auf „Gestaltung" aus-

GUSTAVE COURBET, BILDNIS Melle. AUBE (DIE FRAU MIT DEM SONNENSCHIRM)

AUSGESTELLT IM MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. PHOTOGR. PAUL ROSENBERG

gehender Wille. Er ist den Genossen verwandt und doch ein ganz anderer. Auch in dieser Ausstellung wußte er den Betrachter zu erschüttern. Vor allem mit den großen blauen „Baigneuses". Wie ein steiles Wunder ragt diese Komposition über die Umgebung hinaus. Die selbstgestellte Aufgabe ist nicht gelöst; selbst das Unvollkommene darin jedoch ist enorm. Drohend süß ist der volle Zweiklang von Blau und Olive in dem „Knaben mit dem Totenkopf". Und die Landschaft von 1887 malt nicht nur mit nie vorher gesehenen Mitteln den Raum, sondern auch alle Geheimnisse und Rätsel des Raums.

Es waren auch viele schöne Bilder in der Ausstellung, von Sisley, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Daubigny, Gauguin, Pissarro und anderen. Sie aufzuzählen ist für den Leser keine Förderung. Es sollte nur dieses gesagt werden: eine solche Ausstellung hart neben den unermeßlichen Sammlungen des Louvre — das ist nur in Paris, ist nur einmal in der Welt möglich! Die Zeitspanne von 1875—1925 war ja nicht genau eingehalten. Doch kommt es darauf nicht an. Es kommt darauf an, daß Gelegenheiten geschaffen werden, schöne Bilder zu zeigen. Die Gunst sie sehen zu dürfen, gehört dann zu den Glücksfällen des Lebens.

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Die eindruckvollste unter den Kollektivausstellungen, die man während der letzten Monate bei den Kunsthändlern sah, war vielleicht die zum Gedächtnis des vor zehn Jahren gefallenen Albert Weisgerber in der Modernen Galerie Thannhauser. Nicht nur, daß uns wieder einmal zum Bewußtsein gebracht wurde, daß Weisgerber keinen gleichwertigen Nachfolger hinterlassen hat, sondern man sah aufs neue, wie dieser Maler in zäher, unablässiger Arbeit seine Kunst zu entwickeln versucht hat. Es ist neuerdings gerade aus dem Kreis jener Künstler, die Weißgerber nahe standen, der Kritik der Vorwurf gemacht worden, sie verlange zu sehr von jeder Jahresausstellung, daß sie völlig Neues, entscheidende Fortschritte bei Gruppen und einzelnen Künstlern zeige. Dieser Vorwurf ist nicht nur eine schlechte Verteidigung an und für sich, sondern wurde gerade durch die Weisgerber-Ausstellung ad absurdum geführt. Um bei den Mitgliedern der Neuen Sezession zu bleiben, sei der Ausstellung von Werken Oskar Cösters, gleichfalls in der Modernen Galerie, gedacht, mit der sich der Maler mehr als je in die vorderste Reihe dieser Münchner Gruppe stellte. Es bleibt freilich zu bedauern, daß Cöster sich in jüngster Zeit nicht zu einem vollkommen abgerundeten Bild aufraffen kann. Aber das allzu Krankhafte in den früheren Arbeiten des Malers, das wir stets kritisiert haben, ist mehr und mehr geschwunden, vor allem hat es seine unangenehmen Begleiterscheinungen verloren. Die kleinen Naturstudien sind von einer ganz außerordentlichen Konzentration. Die Farbe besitzt nicht nur eine starke Leuchtkraft, sondern eine eigentümliche Lichtkraft. J. W. Schülein gab bei Caspari neue Proben seines liebenswürdigen, dekorativen Talents.

Wie verzweifelt schlecht es mit dem jungen Nachwuchs steht, bezeugt die Tatsache, daß die allezeit wagemutige Galerie Goltz uns keine neuen Kräfte vorzuführen vermag. Und die großen Jahresausstellungen geben einen nicht minder trüben Aspekt. Die große Schau im Glaspalast hat nicht sonderlich viel dadurch gewonnen, daß nach langen Jahren zum erstenmal wieder eine Reihe von Berliner Künstlern in der Sezession ausgestellt haben. Die besten Werke der Berliner Gäste sind älteren Datums. Unter den jüngeren Gästen fesseln am meisten die Arbeiten von Partikel: eine koloristisch reizvolle, aber keineswegs große Kunst. Die Neue Sezession hatte zunächst eine Karl-Haider-Gedächtnis-Ausstellung veranstaltet, wohl aus der Idee heraus, daß bei dem Streben nach der „neuen Sachlichkeit" Haiders Werk uns in einem neuen Licht erscheinen und die Künstler aus allzu großer Nüchternheit zu einer poetischeren Auffassung ihres heimlichen Neuakademismus führen könnte. Jedenfalls offenbarte diese Ausstellung aufs neue, welch originale, naturgewachsene Erscheinung der Maler Haider gewesen ist, sehr zum Unterschied von jenen krampfigen Neunazarenern und falschen Biedermeiermalern. Auf der Sommerausstellung der Neuen Sezession war Caspars winterliches Holzfällerbild eine der besten Leistungen. Der Künstler scheint die Enge und Starrheit der letzten Jahre allmählich überwinden zu wollen. Die Arbeiten der Frau Caspar-Filser verrieten allzu sehr den Eindruck der Werke Corinths, die vergangenes Jahr in München ausgestellt waren. Wir gestehen offen, daß wir den älteren, schön und kraftvoll gemalten Arbeiten der Künstlerin, mit ihrer dekorativen Farbenpracht vor diesen neueren Schöpfungen den Vorzug geben. Unold scheint nach den mannigfachen Irrgängen der letzten Jahre zu seinem Ausgangspunkt zurückzukehren, aber doch bereichert und reif geworden durch all jene Experimente, die wir stets bedauert haben.

A. L. M.

*

Eine archaische Göttin. Zum zweitenmal bietet sich der Berliner Antikensammlung die Gelegenheit, ein Meisterwerk archaisch-griechischer Kunst zu erwerben. Das feierliche Kultbild einer stehenden Göttin, eine Schöpfung früh-archaischer Kunst, vermutlich wenig nach dem Jahre 600 vor Christi Geburt entstanden, soll sich zu jenem anderen Meisterwerk einer thronenden Göttin aus reif-archaischer Zeit gesellen, das vor einem Jahrzehnt in den Besitz des Berliner Museums gelangte. Die neue Statue erscheint noch bedeutender als jene andere, einzigartig unter allen bisher bekannten Schöpfungen frühgriechischer Bildnerkunst, ebenso hervorragend als Kunstwerk wie wundervoll in der Erhaltung. Man darf hoffen, daß die Erwerbung gelingt: Nach den sechs Zeichnungen Grünewalds wäre dies ein neuer, kaum minder großartiger Zuwachs der Berliner Kunstsammlungen.

AUGUSTE RENOIR, GARTEN IN WARGEMONT. 1879
AUSGESTELLT IM MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. PHOTOGR. PAUL ROSENBERG

DAMPFER „ALBERT BALLIN“, PROMENADENDECK I. KLASSE

CHRONIK

Antikenschätze der Eremitage in Petersburg sollen, wie verlautet, in einer mehrbändigen großen Veröffentlichung von einem deutschen Verlage publiziert werden. Der unvergleichliche Besitz der ehemals kaiserlichen Sammlungen entstammt in der Hauptsache Ausgrabungen aus dem Gebiete der griechischen Kolonien an den Küsten des Schwarzen Meeres, den sagenhaften Goldländern des Altertums, die das Ziel des Argonautenzuges gewesen sind. Edelste Erzeugnisse rein griechischen Kunsthandwerks der besten Epochen mischen sich in den Funden mit den charaktervollen Schöpfungen der eingeborenen oder durch Wanderung nach Südrußland vorgedrungenen Stämme, vor allem der Skythen, von deren Kultur erst in neuerer Zeit eine greifbare Vorstellung gewonnen wurde. Eine Ausstellung gelegentlich der Zweihundertjahrfeier der Moskauer Akademie soll übrigens die Ergebnisse der jüngsten Forschung auf diesem Gebiete weiteren Kreisen zugänglich machen.

Castiglioni verkauft. Eine Zeitlang wurde dementiert. Aber ein Naturprozeß läßt sich nicht aufhalten. Mit der Deflation verschwinden die Inflationserscheinungen. Im Bereiche des Kunstmarktes war Castiglionis Sammlung das letzte sichtbare Symbol einer vergangenen Epoche. Zu Unrecht wehrt man sich in Wien gegen die Abwanderung eines Besitzes, den eine kaum gesund zu nennende Wertverschiebung erst im Laufe der jüngstverflossenen Jahre in das Land getragen hat. Allein auf die eigentlichen Viennensia sowie die großen Gemälde Tiepolos, die Castiglioni mit dem Palais Millers von Aichholz übernommen hat, besteht ein historisch begründeter Anspruch der Stadt Wien. Sie sollen von dem Verkauf ausgeschlossen bleiben. Für den Rest gilt das Wort: wie gewonnen, so zerronnen. Das Verhältnis von Geld und Sachwert hat sich wieder einmal gewandelt, wie der Fall Stinnes lehrt. Das Geld ist der Stärkere, die Sachwerte müssen versuchen, den Rückverwandlungsprozeß durchzumachen, eine heut nicht leichte Probe für einen Kunstbesitz von dem Ausmaß der Sammlung Castiglioni. Man darf auf die Auktion, die bei Fred. Muller in Amsterdam stattfinden soll, gespannt sein.

Die holländische Vereinigung von Freunden asiatischer Kunst veranstaltet vom 13. September bis zum 18. Oktober eine Ausstellung chinesischer Kunst im städtischen Museum zu Amsterdam. Die bedeutendsten englischen Privatsammlungen werden durch Leihgaben vertreten sein, wie Eumorfopoulos, Oppenheim, Raphael, Rutherston, Schiller, ferner die bekannte Sammlung Stoclet in Brüssel, sowie Koechlin und Sauphar, Paris. Auch der Louvre, das Musée Cernuschi, sowie die Ostasiatische Kunstabteilung

BUDDHA MIT BEGLEITERN (AVALOKITESVARA UND MAHASTAMA). PANDU-LENA-HÖHLEN BEI NASIK. HÖHLE 23
6.—7. JAHRHUNDERT. AUS DEM FELSEN GEHAUEN

der Berliner Museen haben ihre Beteiligung zugesagt. Die Namen der Aussteller sind die beste Bürgschaft für die Bedeutung der Veranstaltung, über die wir eingehend berichten werden. Wann aber werden sich die Freunde asiatischer Kunst in Deutschland zu einer Vereinigung zusammenschließen, die eine ebenso aktive Wirksamkeit entfaltet wie die holländische Gesellschaft, an deren Spitze die Herren Roorda, Visser und Westendorp stehen?

Charles Sedelmeyer ist achtundachtzigjährig in Paris gestorben. Ein halbes Jahrhundert europäisch-amerikanischen Kunsthandels und Sammlertums hat er entscheidend beeinflußt. Aus einfachsten Verhältnissen hervorgegangen, begann er siebzehnjährig seine Laufbahn als Gehilfe eines Wiener Kunsthändlers. Im Jahre 1867 begründete er seine Pariser Firma, die bald Weltruf erlangte. Von hier aus versorgte er die Sammlungen der alten und der neuen Welt. Morgan sowohl wie die beiden Kann, um nur zwei Namen zu nennen, dankten seiner Vermittlung manche ihrer berühmtesten Schätze. Darüber hinaus dankte ihm ein Maler wie Munkacsy, für den er sich früh einsetzte, seinen Ruhm, und Rembrandt, dessen Werke er durch immer neue Funde und Zuschreibungen bereicherte, seine Popularität bei den Sammlern. Das Rembrandt-Geschäft war die große Spezialität Sedelmeyers. Er ließ es sich etwas kosten, indem er die große Veröffentlichung der sämtlichen Werke des Meisters, die seinen und Bodes Namen trägt, finanzierte. Schon vor beinahe zwanzig Jahren erklärte Sedelmeyer seinen Rücktritt von den Geschäften. Die sensationelle Versteigerung seines Riesenlagers, die innerhalb von zwölf Tagen nicht weniger als $5^1/_2$ Millionen Franken eintrug, sollte den Abschluß seiner Laufbahn bilden. Aber sowenig wie Bode, mit dem ihn viele Beziehungen und manche Ähnlichkeit des Temperaments verbanden, aufhörte, Museumsdirektor zu sein, nachdem er sein Amt niederlegte, sowenig konnte Sedelmeyer einem Berufe entsagen, dem seine Passion gehörte. Er blieb Kunsthändler, bis nun der Tod ihn abgerufen hat. Die dritte Auktion Sedelmeyer — die erste hatte er schon im Jahre 1872 veranstaltet — wird auch die letzte sein.

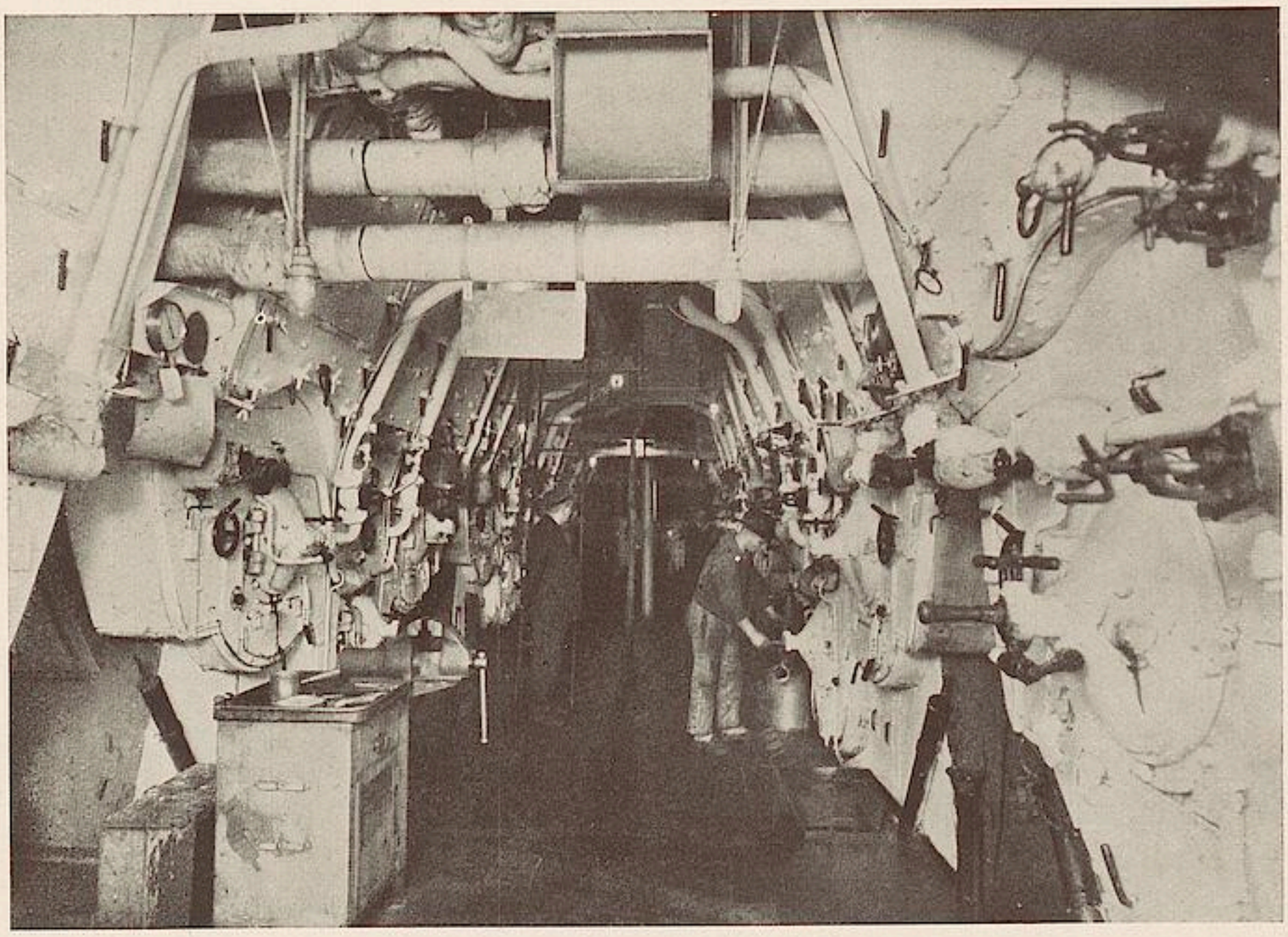
Das Märkische Museum ist seit Pniowers Rücktritt direktorlos. Direktionslos — darf man es sagen? — ist es nicht erst seit gestern. Welche Gelegenheiten in diesem einzigen Museum der Stadt Berlin versäumt worden sind, läßt sich kaum ausdenken. Das Haus leidet unter einer Architektur, die Selbstzweck ist und jeder Entfaltung der Sammlungen im Wege steht. Aber diese Situation darf auf die Dauer nicht als Entschuldigung gelten. Es sind andere Faktoren, die sich einer produktiven Kunstpflege der Stadt Berlin immer wieder in den Weg stellen. Man muß annehmen, daß auch jetzt wieder dunkle Kräfte am Werke sind, um die Neubesetzung des Direktorpostens zu verhindern. Aber ein Museum verwaltet sich nicht von selbst, und am wenigsten dieses, das noch kaum eines ist. Ein energischer, zielbewußter Fachmann gehört an die Spitze dieser Sammlung. Eine Fehlbesetzung mit einem Verwaltungsbeamten aus anderem Ressort — so unglaublich es klingt, man hört davon munkeln — würde das Ende jeder Hoffnung auf eine der Reichshauptstadt würdige Entwicklung des Märkischen Museums bedeuten.

„Die Antike". Die Archäologie, die sich gern rühmte, die ältere Schwester der Kunstgeschichte zu sein, die sie von der Höhe ihrer philologisch wissenschaftlichen Einstellung ein wenig geringschätzig anzusehen liebte, sucht in den letzten Jahren unverkennbar Anschluß bei der „jüngeren Schwester", deren methodische Fortschritte auf dem Gebiete der vergleichenden Stilkritik und der begrifflichen Klärung auch auf die Erforschung der Kunstdenkmäler des Altertums befruchtend wirken müssen. Vor zwanzig Jahren stand August Kalkmann, der leider früh verstorbene, dessen Gedächtnis in der Erinnerung seiner Schüler besser fortlebt als in einem unfertig hinterlassenen und unglücklich veröffentlichten Werke, noch allein mit dem Versuch künstlerischer Deutung antiker Bildwerke. Das schöne Buch über Phidias von dem Frankfurter Archäologen Hans Schrader zeugt ebenso von der veränderten Situation wie die Haltung der neugegründeten Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums, die Werner Jaeger herausgibt. „Die Antike" wendet sich über die engeren Fachkreise hinaus an die weiteren Kreise aller an Kunst Interessierten, es ist ihre Absicht — trotz China und Ägypten — auch die klassische Kunst der Griechen heutigen Menschen wieder näherzubringen. Der Zeitpunkt scheint richtig gewählt. Nach Mittelalter und Orient darf auch die allzu stiefmütterlich behandelte Antike Anspruch erheben, ihrem Range entsprechend geschätzt zu werden.

Neues aus Alt-Ägypten. Der sensationelle, allerdings auch mit sensationeller Reklame mitgeteilte Fund des Grabes Tut-anch-Amuns hat das Interesse an ägyptischer Kunst in der ganzen Welt neu geweckt. Der Inhalt des Grabes wird nun langsam geborgen, und zunächst sind mehr die Chemiker um die Fundobjekte bemüht, deren Konservierung die erste Hauptsorge ist, als die Archäologen, denen die wissenschaftliche Bearbeitung des Schatzes obliegen wird. Neben dieser bekanntesten sind andere kaum minder wichtige Neuentdeckungen zu verzeichnen. Die Italiener haben in langer Arbeit das Grab der Gemahlin Ramses II. freigelegt, das wie fast alle Königsgräber — mit Ausnahme des oben genannten — längst ausgeraubt war, dessen Wände aber kostbare Gemälde zieren, von denen die Veröffentlichung des Turiner Professors Schiaparelli eine Vorstellung gibt. In Wien wurde die Grabkammer des Kaninisat, die Professor Junker in den Jahren 1812—14 ausgegraben hat, im Kunsthistorischen Museum aufgestellt. Die Wände des Monuments, das der vierten Dynastie, also der Frühzeit des dritten vorchristlichen Jahrtausends entstammt, sind mit Reliefs bedeckt, die sich auf den Totenkult beziehen. Das Metropolitan Museum veröffentlicht den vierten Band seiner monumentalen Publikation von Ausgrabungen, die es in der Gegend von Theben veranstaltet hat. Es handelt sich um Gräber von Privatleuten aus der Zeit der achtzehnten Dynastie. Der neue Band bringt die Beschreibung und Abbildung des Grabes zweier Bildhauer aus der Zeit um 1375 v. Chr. Ihre Namen sind Apaki und Nebamon. Nach dem Tode des ersten hatte der zweite dessen Gattin geheiratet, und beide

JAINA-TEMPEL, VORHALLE. PATTADAKAL (DECCAN). 8.—10. JAHRHUNDERT

VOR DER VOLLENDUNG ZERSTÖRT ODER VERLASSEN



DAMPFER „DEUTSCHLAND", HEIZRAUM

sind in demselben Grabe in den Felsen des westlichen Nilufers beigesetzt worden. Die Wände der Grabkammer sind reich mit Malereien geschmückt. Der bewegliche Inhalt war geraubt. Übrigens ist von der amerikanischen Mission neuerdings, wie gerüchtweise verlautet, ein Königsgrab aus der ältesten Zeit, vor der vierten Dynastie, gefunden worden.

Ein Spätwerk Tizians. In italienischen Kunstkreisen herrscht Aufregung um die Abwanderung eines Porträts aus Tizians Spätzeit, das Sir Joseph Duveen aus dem Palazzo Giovanelli in Venedig für, wie es heißt, rund 40000 Pfund gekauft hat. Die angesehensten italienischen Kenner haben sich zusammengetan, um das Bild für ein Werk des Moroni zu erklären, aber nichtitalienische Kenner, die das Bild in London gesehen haben, stellen sich auf die Seite Berensons, von dem die Zuschreibung an Tizian stammt, und zu allem Überfluß soll bei der Reinigung eine Signatur zum Vorschein gekommen sein.

In Marburg soll als Stiftung zum vierhundertjährigen Jubiläum der Universität ein „Kunsthaus" errichtet werden, das im Jahre 1927 eröffnet werden wird. Der Gedanke ist von Professor Richard Hamann ausgegangen, dessen organisatorisches Talent sich bereits in dem Lichtbild- und Buchverlag seines Seminars glänzend bewährt hat. Das Kunsthaus ist in erster Reihe als Forschungsinstitut für Kunstgeschichte und Archäologie gedacht. Es soll eine große Bibliothek und Photographiensammlung enthalten. Mit einem Leiter von der Initiative Hamanns an der Spitze wird das Institut gewiß eine starke Wirksamkeit entfalten. Darüber hinaus scheint uns allerdings Marburg nicht eben der rechte Ort für ein so groß angelegtes Forschungsinstitut auf dem Gebiete der Kunstgeschichte zu sein. Der hessische Geschichtsverein wird dem „Kunsthause" seine Sammlungen als Leihgabe überlassen. Auch eine Galerie moderner Kunst soll angegliedert werden.

Ein zweiter Vermeer (s. Heft XI des vorigen Jahrganges) wird aus London signalisiert, er befindet sich im Besitz der Kunsthandlung Knodler. Es ist ein Frauenbildnis, das aus einer französischen Sammlung stammt, in der es Bürger-Thoré schon 1866 gesehen und beschrieben hat. Das Bild ist mit den Buchstaben J. M. signiert.

Zu den Abbildungen auf den Seiten 31 und 33

Dr. William Cohn, den Lesern dieser Blätter als Mitarbeiter seit langem bekannt, ist soeben von einer Studienreise zurückgekehrt, die fast ein Jahr gedauert hat und die ihn durch Indien, Ceylon, Birma, Siam, Java, China, Korea, Japan und Amerika geführt hat.

Er wird in der Folge in „Kunst und Künstler" illustrierte Tagebuchblätter seiner Reise veröffentlichen und so das Interessanteste und Seltenste seines Materials hier zum erstenmal mitteilen. Die beiden Abbildungen auf den Seiten 31 und 33 sollen vor der Hand eine Kostprobe des zu Erwartenden sein.

*

JAN SANDERS, GEN. HEMESSEN,
CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN
88 : 79 cm. — 28000 frcs.

MEISTER VON FLEMALLE,
MADONNA MIT MUSIZIERENDEN ENGELN
55 : 43 cm. — 70000 frcs.

KAREL FABRITIUS (?),
SCHLAFENDER JÜNGLING
62 : 61 cm. — 25000 frcs.

AUKTIONSNACHRICHTEN

KUNSTHANDEL IN LUZERN

Luzern ist nach Kriegs- und Inflationsjahren, die dem Lande der guten Franken allenthalben Niederlassungen ausländischer Firmen zuführten, eine Art Außenposten des internationalen Kunsthandels geblieben. Man bekommt in manchen Zweiggeschäften deutscher Nationalität hier mehr erstklassige Ware zu sehen als in den Münchner Stammhäusern, und seit kurzem ist Luzern wieder um eine Kunsthandlung reicher, die einer der meistgenannten internationalen Sammler selbst begründet hat. Der Schritt vom Sammler zum Händler war niemals weit, es gibt alle Schattierungen des Übergangs von einem zum anderen. Daß aber auch diese neueste Geschäftsgründung sich in Luzern vollzog, beweist, daß die Absatzmöglichkeiten am Ufer des Vierwaldstätter Sees in dieser flauen Zeit von guten Kennern des Marktes noch vergleichsweise günstig beurteilt werden. Über die Auktion Coray-Stoop, die in manchem dieses Urteil bestätigt, berichten wir im folgenden ausführlich. D. Red.

Versteigerung der Sammlung Coray-Stoop, Luzern, 29. Juli 1925 (durch Theodor Fischer, Luzern und A. Mak, Amsterdam).

In dieser, in letzter Zeit vielgenannten Sammlung, auf deren Versteigerung durch einen reich mit Abbildungen illustrierten Katalog vorbereitet war, dominierten die Meister zweiten und dritten Ranges durchaus. Nur wenige Bilder hervorragender Qualität waren heftig umstritten, trotzdem der internationale Kunsthandel zur Stelle war. Wenn Bilder dem Berghem erst „zugeschrieben“ werden müssen, ohne daß man weiß von wem, wenn unter den primitiven Niederländern sehr viele alte Wiederholungen oder Repliken sich befinden oder Gemälde „nach Memling“, „nach Mabuse“; wenn bei einem mäßigen Damenbildnis Nicolas Largillière als Autor genannt wird, den man aus Meisterwerken in der Bremer Kunsthalle und durch die Ausstellung aus Hamburger Privatbesitz kennt, und zwar ohne weitere Beglaubigung; wenn ein Pieter Codde auch ein Duck sein kann und ein Damenbildnis von Terborch, das wie Netscher aussieht, zu diesem Namen kein Attest, etwa von Hofstede, mit auf den Weg bekommen hat, dann haben es die Bilder bedeutenden Ranges nicht sehr schwer, sich aus der Masse des Mittelgutes herauszuheben.

Dabei braucht man nicht einmal gleich an das teuerste Bild der Auktion, an die „Madonna mit zwei musizierenden Engeln“ des Meisters von Flémalle zu denken, die 70000 Schweizer Franken brachte und als eine der vielen Repliken des bis soweit nicht nachweisbaren, nach Friedlaender um 1428 entstandenen Originals auch wohl wert ist. Das Bild war früher in der Sammlung Auersperg in Graz und darf in dem von Friedlaender in seinem Buche „Rogier von der Weyden und der Meister von Flémalle“ (Paul Cassierer, Berlin, S. 114—116) aufgeführten, den tatsächlichen Kopienbestand aber durchaus noch nicht erschöpfenden Dutzend von Repliken als eines der besseren Exemplare angesehen werden; wenn es auch dem Urbilde in künstlerischer Hinsicht nicht so nahekommt, wie das früher im Germanischen Museum befindliche Stück, das im Tausch von dort abgegeben wurde und dann auch im Luzerner Kunsthandel war. (Nicht verwechseln!)

Das bedeutendste Gemälde der Sammlung war unzweifelhaft das Herrenbildnis von Jan Scorel, das vor einigen Jahren bei Julius Boehler in München hing, 55 cm hoch und

Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen geben Werke der Sammlung Coray-Stoop. Die Preise sind in Schweizer Franken angegeben.

sehr gut erhalten, bedeutend in der Modellierung und, auch farbig, sehr schön im Landschaftlichen. Es brachte 45000 frcs. (schweizerisch). Die Notiz im Katalog hinter dem Namen Jan Scorel „genannt der Meister des Todes Mariä" war etwas irreführend. Bisher glaubte die Kunstwissenschaft den Meister des Todes Mariä mit dem älteren Joos van Cleve identifizieren zu sollen. Neue Vermutungen in Auktionskatalogen müßten doch begründet werden. Überhaupt wäre an dem Katatolog einiges auszusetzen. Was bei einem Bilde von Roelant Savery die Bemerkung „Zuschreibung Max J. Friedlaenders von dem Original" bedeutet, kann der Leser sich nicht gut denken. Vielleicht ist es ein Druckfehler und soll „vor" heißen. Daß aber Max J. Friedlaender Bilder nicht nach Photographien beurteilt, weiß ohnehin jeder. Auch die Bemerkung zu einem „Schlafenden Jüngling" von Karel Fabritius bedarf einer Korrektur. Das Bild, 62 cm hoch, war früher beim Erzherzog Karl Ferdinand von Österreich und kam dann ins Depot des Kaiserhauses. Ein Attest hat es nicht, nur die Bemerkung im Katalog: „Das Gemälde zeigt deutlich die Hand des großen Meisters und erinnert lebhaft an das Selbstbildnis des Künstlers im Museum zu Rotterdam". Diese Behauptung ist etwas kühn, denn an das Bild in Rotterdam erinnert das Bild nicht im geringsten, weder in der Auffassung noch in der Malweise, und aus dem Preise, den es erzielte, 25000 frcs., ist zu schließen, daß diese Behauptung bei den Käufern auf der Auktion wenig Glauben fand. Ein Bild von Karel Fabritius, das dem Rotterdamer Jünglingsporträt allerdings auffallend ähnlich sieht, ward vor einigen Monaten für die National Gallery in London für 6000 Pfund, gleich 150000 frcs. (schweizer), also für einen Rembrandtpreis erworben. Auch die Zuschreibung eines heiligen Paulus an Albert Ouwater, der aus der Sammlung Somzée in Brüssel stammt und damals dort so hieß und kein weiteres Attest hatte, fand wenig Glauben. Bilder von Ouwater gibt es so gut wie überhaupt nicht, Max J. Friedlaender hätte sich diese Entdeckung nicht entgehen lassen, und 10000 Franken sind kein Vertrauenspreis. Erwähnt man noch zwei Porträts von Antonis Mor, Bildnis eines spanischen Herrn und Bildnis eines Edelmannes, Jacob de Mor, für die 43000 und 36000 frcs. gezahlt wurden, den signierten Mabuse „Herkules und Antaeus" für 4100 frcs. und zwei Bildnisse von Corneille de Lyon, von denen das eine von Hofstede attestierte 15850, das andre, in Dreiviertelfigur, 14000 frcs. erreichten, ferner einen Hemessen „Christus und die Ehebrecherin" mit 28000 frcs. und einen Holländer um 1510, der in seinem Ecce homo Einflüsse von Gertgen und von Massys verarbeitet, mit 37000 frcs., so hat man die interessantesten alten Meister der Auktion fast alle erwähnt. Wie gedrückt die Lage des internationalen Kunstmarktes ist, kann man, falls das Bild echt und gut erhalten war, an dem Preise für Aert de Gelders „Boas und Ruth", 9000 frcs., ermessen. Gerade Aert de Gelder erfreut sich in charakteristischen Halbfigurenbildern dieser Größe (83 cm breit) sonst doch besonderer Beliebtheit.

Die wenigen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts, die vorkamen, blieben bescheiden im Preise. Delacroix' Chaldaeische Hirten, ähnlich einer Kuppelmalerei in der Bibliothek des Palais Bourbon, brachte 4500 frcs., die „Studie" des Ertrinkenden aus der Dantebarke, 60:80 cm, 15000 frcs. An eine Kopie von Manet nach Goyas Hexensabbath, nach einem Fresko im Hause Goyas (1,20 m breit) wurden trotz Meier-Graefes Attest nur 6000 frcs. riskiert. Pissarros Porträt von der Hand van Goghs hat weder mit van Gogh etwas zu tun, wie Dr. de la Faille-Amsterdam im Katalog bemerkt, noch aber auch mit Pissarro. Eine Strandlandschaft von Charles François Daubigny war mit 8000 frcs. gut bezahlt. Tierbilder von Troyon, von denen eins aus Adolf Schreyers Nachlaß stammt, wurden mit 7300 und 4500 frcs. bezahlt.

Auktionspreise für französische Graphik des neunzehnten Jahrhunderts.

Am 19. Juni wurden im Hotel Drouot folgende Preise bezahlt, die uns wegen ihrer Niedrigkeit auffielen: Corot, Italienische Landschaft, II. Zustand: 160 frcs. — Delacroix, Junger Tiger, I. Zustand: 280 frcs. — Edouard Manet, Polichinelle, Farbenlitho: 170 frcs. — Toulouse-Lautrec, drei Blätter aus der Serie der dreizehn Schauspielerbildnisse, darunter Coquelin d. Ä. als Cyrano und Mlle. Lender: 75 frcs. Das macht für das Blatt 5 Mk. Im Jahre 1909 kosteten die Blätter auf einer anonymen Auktion in Paris 10—12 Mk. das Stück. Der französische Frank ist augenblicklich 20 Pfennige wert. E. W.

ANTONIS MORO,
JACOB DE MOR
67 : 51,5 cm. — 36000 frcs.

ANTONIS MORO,
BILDNIS EINES SPANIERS
63,5 : 52,4 cm. — 43000 frcs.

JAN VAN SCOREL,
HERRENBILDNIS
54,5 : 42,5 cm. — 45000 frcs.

NEUE BÜCHER

ALTE ZEICHNUNGEN

Des weitaus bedeutendsten Ereignisses auf dem Gebiete der Zeichnungskunde, der Entdeckung von acht Zeichnungen des Matthias Grünewald durch Max J. Friedlaender, ist im vorigen Heft schon gedacht worden und wird später, bei Erscheinen der Friedlaenderschen Publikation, nochmals ausführlich gedacht werden.

Über einige wichtige Zeichnungspublikationen wird im folgenden eingehend berichtet. Ergänzend sei auf einige andere Veröffentlichungen noch hingewiesen. Die Marćes-Gesellschaft hat zwei neue Mappen herausgebracht, in denen wieder das Erdenkliche an täuschender Wiedergabe geleistet ist. Die eine Mappe bringt Zeichnungen deutscher Meister des sechzehnten Jahrhunderts „von Schongauer zu Holbein" mit einer Einleitung von Max J. Friedlaender, die andere Tuschzeichnungen von Claude Lorrain, mit einführendem Text von Curt Gerstenberg.

Im Verlage Paul Cassirer erschien als dritter Band der von Detlev von Hadeln herausgegebenen Reihe venezianischer Zeichnungen eine aufschlußreiche Veröffentlichung von Zeichnungen des Quattrocento, in der die noch wenig bekannte Zeichenkunst von Meistern wie Giovanni Bellini zum ersten Male eingehend beleuchtet wird.

Die im Auftrage des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft von Paul Ganz besorgte Veröffentlichung der sämtlichen Zeichnungen Hans Holbeins d. J. ist nach langer Stockung fortgeschritten. Einen Auswahlband mit Zeichnungen Holbeins hat Curt Glaser im Verlag Bruno Schwabe in Basel herausgegeben. In ähnlicher Form veröffentlichte A. E. Brinckmann Michelangelo-Zeichnungen bei R. Piper. Von einem Korpus der Rembrandtzeichnungen, das in der Folge „Klassiker der Kunst" in der Deutschen Verlagsanstalt erscheint, gab W. R. Valentiner den ersten Band heraus. Einen Versuch, das Ofsett-Verfahren der Nachbildung von Zeichnungen dienstbar zu machen, unternahm der Propyläen-Verlag mit einer Reihe von Heften, die einzelnen Meistern gewidmet sind: Raffael, Lionardo, Fragonard und Goya. Eine Bücherserie des Delphin-Verlages faßt größere Gruppen zusammen. In der Reihe der „Deutschen" erschienen Rokokozeichnungen, von Martin Weinberger bearbeitet, und jüngst die „Deutschen Barockzeichnungen", von Muchall-Viebrock herausgegeben. D. Red.

*

Prestel-Gesellschaft. VIII. Veröffentlichung. 1924. Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. Niederländer. Herausgegeben von Gustav Pauli.

Die Faksimile-Reproduktion ist für die bildende Kunst das gleiche wie das Grammophon für die Musik, eine ebenso erstaunliche wie nützliche Erfindung, der man aber nicht zu viel zumuten, und von der man nicht zu viel erwarten sollte. Das letzte an täuschender Wiedergabe zu leisten, ist — leider, vom Standpunkte der Technik, glücklicherweise, vom Standpunkte der Kunst — nicht möglich. Es bleibt immer ein Rest, und es hängt von dem Grade der Empfindlichkeit des Auges oder des Ohres ab, wie stark dieser Rest wahrgenommen wird. So sehr aber dieser Rest zusammenschrumpfen mag, er ist entscheidend, da es in Dingen der Kunst immer nur auf das allerletzte ankommt, jedes Beinahe, jedes Ungefähr dem Nichts gleich wird.

Diese Bemerkung soll nicht die vortreffliche Leistung der Prestel-Gesellschaft herabsetzen, deren neueste Veröffentlichung hier angezeigt wird, sie soll nur vor einem übertriebenen Glauben an das Surrogat der Technik warnen, dessen Sinn und Zweck es immer nur sein darf, auf das Original hinzuweisen, niemals, es zu ersetzen. Für das vergleichende Studium sind solche Reproduktionen dagegen ein unschätzbar wertvolles Material, und wie sie der Erkenntnis dienen, so vermögen sie die Liebe zu wecken, die in zunehmendem Maße der Zeichnung sich zugewandt hat. Die Prestel-Gesellschaft hat dieses Ziel, das von anderen zuweilen verkannt wurde, niemals aus dem Auge verloren, da sie es sich immer zur Aufgabe machte, die noch ungehobenen Schätze weniger bekannter Sammlungen ans Licht zu bringen, indem sie, in Mappen vereinigt, die besten Blätter, die sich im Besitz der kleineren Kupferstichkabinette Deutschlands befinden, publiziert. Auf Weimar, Bremen, Braunschweig folgt jetzt eine erste Hamburger Mappe, für die Gustav Pauli einen Teil der niederländischen Zeichnungen ausgewählt hat, eine stattliche Sammlung, die eine gute Vorstellung der Bedeutung des im wesentlichen auf Harzens Hinterlassenschaft begründeten Besitzes gewährt.

Die Mappe ist nicht eben reich an Überraschungen, sie bietet dem Kunsthistoriker wenig Probleme, dafür aber eine erwünschte Bereicherung des von vielen Seiten nun schon zusammengetragenen Materials zum Studium der holländischen Zeichnung. Gerade weil es aber um ein so verdienstliches Unternehmen sich handelt, soll ein Bedenken nicht verschwiegen werden, das sich gegen die äußere Aufmachung der neuen Mappe richtet. Die schweren Passepartouts scheinen mir keine Bereicherung zu bedeuten, sie machen die Blätter vielmehr unhandlich, und sie passen schlecht für ein so sachlich wissenschaftliches Unternehmen, wie die Prestel-Gesellschaft, da es in ihrer Tendenz liegt, eine Täuschung zu vollenden, die hier gewiß am wenigsten beabsichtigt ist. Glaser.

Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz. Herausgeg. von G. Swaszenski, bearbeitet von E. Schilling. Frankfurt a. M. 1924, Frankfurter Verlagsanstalt.

Der Versuch, aus deutschem Privatbesitz eine gewählte Ausstellung von Zeichnungen zu bilden, den das Städelsche Institut in den Sommermonaten unternahm, hat sich ergiebig erwiesen. Es kam ein reiches und zum großen Teil unbekanntes Material zusammen, erstaunlich besonders in der Abteilung der Altdeutschen, für die vor allem die Dresdener Sammlung Lahmann kostbare Stücke beisteuern konnte. Ein Band mit wohlgelungenen Wiedergaben von 64 der ausgestellten Blätter hält die Erinnerung an die Veranstaltung fest und vermittelt einen Eindruck auch denen, die ihr fernbleiben mußten. Einige der seltenen Originalzeichnungen des deutschen fünfzehnten Jahrhunderts machen den Beginn. Von Dürer wird ein Blatt des niederländischen

Skizzenbuches und das prachtvolle Gebet am Ölberg von 1520, das in der Vasari-Society abgebildet war, gezeigt. Eine Kompositionsstudie von Cranach, eine köstliche Landschaftszeichnung von Wolf Huber, Blätter von Kulmbach, Beham, Schäufelein schließen sich an. Unter den Niederländern verdienen die Dornenkrönung des Lucas van Leyden aus der Sammlung Rodriguez und zwei Landschaften des alten Pieter Bruegel besondere Erwähnung. Rottenhammer ist mit einer ungewöhnlich reichen Weihnachtsdarstellung vertreten. Charakteristische Proben geben eine gute Anschauung von der Kunst der niederländischen und deutschen Manieristen, denen sich als französischer Gesinnungsgenosse Jacques Bellange hinzugesellt. Den Namen Rembrandts tragen nicht weniger als 10 Blätter, die vor allem dem Besitz Valentiners entstammen. Die Italiener machen den Beschluß mit drei charakteristischen Zeichnungen Tintorettos und Blättern von Tiepolo, Guardi, Piranesi, die in das achtzehnte Jahrhundert hinüberführen. — Im ganzen eine außerordentlich anregende Zusammenstellung, die über den äußeren Anlaß ihrer Veröffentlichung hinaus ihren Wert behält. Glaser.

Leopold Zahn, Die Handzeichnungen des Jacques Callot. O. C. Recht, Verlag, München 1925.

So berühmt Callot ist, so wenig ist er im Grunde bekannt. Sein Name ist auf eine recht unglückselige Art mit dem des E. T. A. Hoffmann verbunden worden, und er gilt den meisten schlechthin als der Erfinder phantastischer Gestalten und merkwürdiger Drolerien. Wo aber der historische Ort dieses angeblichen Eigenbrödlers ist, darüber haben die wenigsten sich Gedanken gemacht, obwohl es für die Erkenntnis seines persönlichen Stiles von grundlegender Bedeutung ist, von Zeit und Umgebung des Meisters eine bestimmte Vorstellung zu besitzen. Callot ist aus dem Kreise der Manieristen des ausgehenden 16. Jahrhunderts hervorgegangen. Sein unmittelbarer Vorläufer in Nancy war der Meister der eigenartig bizarren Zeichnung, Jacque Bellange, mit dem die Leser dieser Zeitschrift Ludwig Burchard vor einer Reihe von Jahren bekannt gemacht hat.* Die Lust am spitz ausfahrenden, am kapriziös bewegten, am überschlank gesteigerten, am scharf pointierten war ein Kennzeichen der Epoche, und diesem gemeinsamen Stil gab Callot nur die höchst persönliche Wendung in seinen Zeichnungen modisch elegant gekleideter Kavaliere oder phantastisch kostümierter Possenreißer, aber in seinem geschmeidigen Strich wie in der Anlage seiner Kompositionen offenbart sich deutlich der Zeitgenosse und Geistesverwandte der Bloemaert und Spranger, wie seine Stutzertypen die nächste Analogie in den Kostümfiguren des Holländers Buytewech finden.

Leider ist der Band, auf dessen Erscheinen hier hingewiesen wird, und der es sich — nach dem Wort des Herausgebers — zur Aufgabe setzt „mit einem der genialsten Zeichner der neueren Epochen" bekannt zu machen, nicht frei von Unvollkommenheiten. Die kleinen Abbildungen genügen kaum allen billigen Anforderungen, und es fehlt an jeder Beziehung zwischen den Tafeln und dem knappen beschreibenden Verzeichnis, so daß eine Identifizierung der reproduzierten Stücke nur schwer gelingt. Man muß sich begnügen, in dem Bande zu blättern und darf immerhin zufrieden sein, Nachbildungen einer Reihe der in der Tat köstlichen Zeichnungen in handlicher Form vereinigt zu besitzen. Glaser.

Handzeichnungen italienischer Meister in der Albertina zu Wien. Herausgegeben von Alfred Stix. 48 Lichtdrucke. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

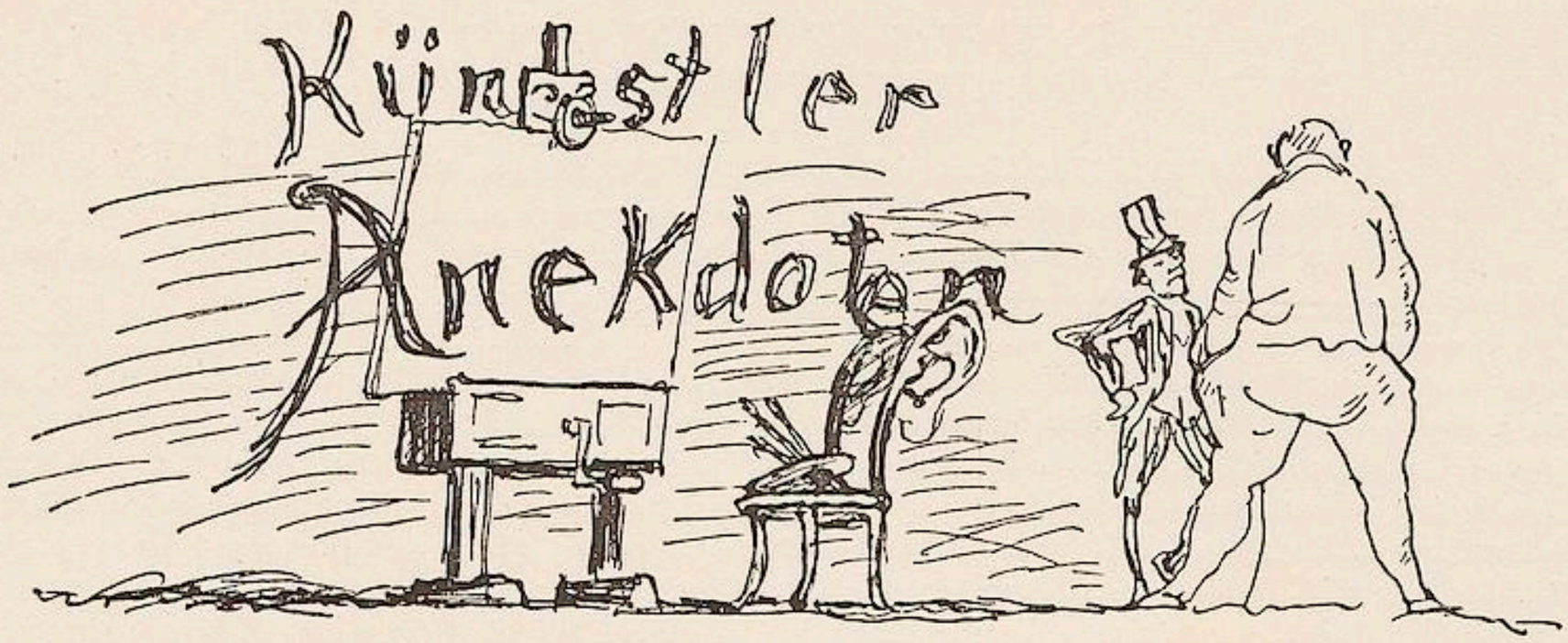
Durch die Versteigerung ihrer unerschöpflichen Bestände an Doubletten war es der Wiener Sammlung möglich, mit dem Erlös dieser Doppelstücke ihre Handzeichnungssammlung weiter zu pflegen. Die 48 italienischen Zeichnungen bilden nur einen Teil der in den Jahren 1923 und 1924 erworbenen Blätter. Weitere Mappen mit den Zeichnungen der Niederländer und der Deutschen sollen folgen.

Diese italienischen Zeichnungen, Arbeiten des vierzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts, gliedern sich in drei Gruppen: eine oberitalienische, eine venezianische und eine florentinisch-römische Gruppe. Es sind große Meister wie Mantegna und Tizian, wie Tintoretto und Perugino gesammelt worden, daneben, nach ganz bestimmten kunsthistorischen Gesichtspunkten, auch Meister zweiten und dritten Ranges. Unter den oberitalienischen Primitiven fesselt besonders die Vorzeichnung zu einem offenbar paduanischen Stich des fünfzehnten Jahrhunderts „Allegorie der Knechtschaft", der als Unikum bei Gutekunst in Stuttgart im Jahre 1908 versteigert wurde. Daß es sich hier wirklich um eine Vorzeichnung und nicht etwa um eine Spiegelkopie handelt, macht der Herausgeber mit überzeugenden Gründen glaubhaft. Im allgemeinen dürften überhaupt die sehr vorsichtigen Zuschreibungen zutreffen, auch in den Fällen, wo keine alte Tradition vorlag, sondern der Herausgeber auf Stilkritik angewiesen war. Nur bei der Frage der aus dem Kreise des Tizian stammenden Landschaft könnte vielleicht die kritische Forschung noch weiter kommen. Das Blatt der Frühzeit mit dem knienden Knaben, das ursprünglich einmal in der berühmten Sammlung Esdail war, ist wohl sicher von Tizians Hand und man wird dem Herausgeber in seiner Meinung gegen Hadeln beipflichten, daß auch die Hintergrundlandschaft von Tizian selber stammt. Und auch das Blatt mit den beiden Kirchenfürsten darf man wohl Tizian geben. Dagegen wird wohl bei der Landschaft mit dem Hirten, die früher Campagnola hieß, noch um ein Fragezeichen gestritten werden. Es steht doch immerhin dem Kreise der Campagnola und Schiavone nahe und könnte eine Vorzeichnung für einen Holzschnitt des Boldrini sein. Bei den Märtyrer-Szenen unter dem Namen Tintoretto möchte man einen Augenblick an den jungen Palma denken, wogegen der „Männerakt" und die „Geburt Christi" als ganz sichere Arbeiten angesehen werden dürfen. Wichtig und aufschlußreich sind die Zeichnungen des Veronese. Sein Neffe Alvise ist in Zeichnungen wenig bekannt. Kunsthistorisch wichtig, weil in einem Relief der Baptisteriums-Tür benutzt, ist ein Blatt von Lorenzo Ghiberti und von Petro Perugino der große Entwurf für das Fresko mit Christi Geburt.

Auch unter den Meistern zweiten und dritten Ranges ist vieles sehr Interessante und man darf die Albertina zu diesen Schätzen an Neuerwerbungen beglückwünschen.

Die Reproduktionen, in vielen Fällen originalgroß, genügen den Ansprüchen, die man für wissenschaftliche Forschungen und künstlerischen Genuß heute an Zeichnungswiedergaben stellen darf, vollkommen. Emil Waldmann.

* Siehe Kunst und Künstler IX, Seite 579 u. ff.



In seinem vor zwei Jahren erschienenen Buche „Mit Pinsel und Palette durch die große Welt“ erzählt der eben verstorbene Bildnismaler Hans Schadow, ein Großneffe des Bildhauers, von einem Besuche bei Bismarck im Jahre 1893. Schadow bewunderte ein von Lenbach gemaltes Bildnis des Fürsten, das an der Wand hing; aber der Fürst verurteilte es: „Habe ich eine Haut wie ein alter Käse? und Augenbrauen wie ein Weidengestrüpp?“ Schadow meinte, Lenbach hätte Bismarcks geistige Bedeutung zum Ausdruck bringen wollen. Aber Bismarck sagte: „Mir gefällt nur ein Bildnis, wo ich gemalt bin wie ich wirklich aussehe.“ Es läßt sich hierbei an das Wort denken, das Cromwell einem Maler sagte, der ihn porträtieren sollte: „Wenn Sie auch nur eine Falte oder Narbe weglassen, gebe ich Ihnen keinen Schilling.“ Schade, daß Bismarck bei solcher Gesinnung sich nicht von Leibl oder Liebermann hat malen lassen!

*

Stilwandel durch Parlamentsbeschluß.

Die Deutsche Demokratische Partei hat im Preußischen Landtag folgende „Kleine Anfrage“ an die Staatsregierung gerichtet:

„Das Bildhauer- und das Drechslergewerbe leiden unter einer starken Arbeitslosigkeit durch die Moderichtung der gradlinigen Formen des Häuserbaues wie auch der Inneneinrichtung.

Die Folge ist, daß z. B. in Berlin von 270 beschäftigten Steinbildhauern vor dem Kriege heute noch 95 im Berufe stehen.

Es besteht die Gefahr, daß in diesen hohen künstlerischen Berufen die Qualitätsarbeiter aussterben werden.

Wir fragen deshalb das Staatsministerium, ob es bereit ist, durch Auftragserteilung beide Gewerbe zu fördern und damit die Veranlassung zu geben, daß die Moderichtung geändert wird.“

Berlin, den 24. Juni 1925.

In der Antiquitäten-Rundschau vom 1. September 1925 schreibt Prof. Dr. Georg Voß: „Von den bedeutendsten Meisterwerken Böcklins hat Justi im Laufe seiner langjährigen Tätigkeit zusammengekauft, was er mit den bescheidenen Geldmitteln seines Etats und den Spenden reicher Kunstfreunde aller Konfessionen erwerben konnte.“

*

Frau vom Rath saß eines Tages bei einem Diner im eigenen Hause zwischen Henry Thode und Hugo von Tschudi. Man sprach über ein Bild von Thoma, das Thode herrlich, Tschudi aber scheußlich fand. Als die Dame des Hauses um ihre Meinung gefragt wurde, sagte sie höflich vermittelnd: „Die eine Hälfte des Bildes finde ich ja auch sehr schlecht, aber die andere Hälfte finde ich sehr schön!“

*

Liebermann äußerte sich auf die Frage, was er von Henry van de Velde halte: „Wissen Sie, van de Velde is'n kluger und netter Kerl. Als Künstler kommt er mir aber vor wie der polnische Jude, der immer die linke Hand benutzte, wenn er sich am rechten Ohr kratzen wollte.“

*

Postkarte eines Modells an eine Hamburger Malerin:

Sehr geehrte Frau,
Sie gestatten wol,
daß ich mich ihnen vorstelle,
habe einen sehr schönen A.
stehe auch Kopf und Kostüm
hauptsächlich aber A.

hochachtungsvoll

Marta M.
Herrlichkeit 10

AUSSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN. Die Akademie der Künste veranstaltet im Oktober und November eine Schwarz-weiß- und Plastikausstellung.

Frau Professor Charlotte Corinth, Berlin, Klopstockstraße 48, erläßt folgenden Aufruf: „Da ich die Herausgabe eines vollständigen Verzeichnisses der Werke von Lovis Corinth beabsichtige, bitte ich alle Besitzer Corinthscher Bilder: Museen — Behörden — Sammler — Kunsthandlungen, Angaben über Gegenstand und Art (Ölgemälde oder Aquarell), Maße, Bezeichnung und Entstehungsjahr, sowie über bereits geschehene Veröffentlichungen, womöglich auch eine Photographie an mich senden zu wollen. Wer als Besitzer nicht genannt werden will, möge dies angeben. Sollte bis zum Erscheinen des Verzeichnisses der Besitz wechseln, bitte ich ebenfalls um Nachricht".

Das Preußische Kultusministerium erläßt ein Preisausschreiben für Berliner Bildhauer, um Preise für Sportzwecke zu erlangen. Es sind fünf Preise von 5000, 4000, 3000, 2000 und 1000 Mark ausgeschrieben. Termin: bis 5. Dezember. Die gedruckten Bedingungen sind beim Pförtner der Akademie zu haben.

Versteigerung bei Hollstein & Puppel: 9.—11. November Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter des 15.—19. Jahrhunderts aus schwedischem Privatbesitz.

Galerie Flechtheim: Bilder von Kurt Badt.

Galerie Rudolf Wiltschek: Kollektion Max Mayrshofer.

Kunsthandlung Victor Hartberg: Nachgelassene Gemälde von Woldemar Rösler, plastische Werke von Lewin Funcke.

Galerie Matthiesen: im November und Dezember soll eine Ausstellung von Bildern und Zeichnungen Daumiers stattfinden.

Salon J. Casper: Bilder von Rud. Krahne; im November junge in Paris lebende Russen.

DRESDEN. Kunsthandlung Emil Richter: Am 2. und 3. November findet eine Versteigerung von Kunstwerken und Antiquitäten im Logenhaus statt. Im September waren ausgestellt Zeichnungen von Steffi Kohl, B. Kretschmar, Maria Worringer, Aquarelle von Jos. Hegenbarth, Graphik von Georg Kind.

Neue Kunst Fides: Bilder, Aquarelle, Graphik und Plastik von Abbo, Cassel, Dix, Ensor, Feininger, Kandinsky, Marc, Nolde, Munch u. a.

LEIPZIG. Vom 14. Oktober bis Ende November zeigt der Kunstverein die Goethe-Sammlung von A. Kippenberg.

C.G.Boerner: 23.—27. Nov. Kupferstiche alter deutscher Meister, Kupferstiche und Farbendrucke englischer und französischer Meister des 18. Jahrhunderts und alte Städteansichten aus Sachsen.

KÖLN. Kunstverein: Ausstellung der Münchner Neuen Sezession. Sodann Kollektivausstellung Wilhelm Lehmbruck.

Kunstsalon Abels: Oktober Bilder von Büchner und W. Tindje, Graphik von H. Struck, Plastik von Graevenitz; im November Bilder von H. v. Zügel und Bronzen von Willy Zügel.

MÜNCHEN. Graphisches Kabinett: Im September Holzschnitte aus dem 15. und 16. Jahrhundert (Inkunabeln und Blätter von Baldung, Cranach, Dürer, Graf, Pleydenwurff und Wolgemut).

Moderne Galerie (Thannhauser): Kollektivausstellung Hodler: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen aus der Zeit von 1878—1918.

WIEN. Egger-Lienz ist als Lehrer an die Wiener Akademie der bildenden Künste berufen worden.

Josef Neuwirth, dessen Spezialgebiet die mittelalterliche Kunst ist, wurde am 5. Juni siebzig Jahre alt.

Wiener Sezession: Ausstellung von Arbeiten Abel Panus gelegentlich des Wiener Zionistenkongresses.

FRANKFURT A. M. Kunsthandlung A. Tiittler: das neue Mappenwerk Jakob Nußbaums „Palästina".

Kunstauktionshaus Rud. Bangel: Auktionen der nächsten Monate: 29.—30. September Sammlung C. F. Butz: Kostüme und Trachten; 13.—14. Oktober: Gemälde neuerer Meister aus einer hessischen Privatsammlung; 27. Oktober Sammlung A. Groeneveld, Scheveningen: Gemälde alter Meister, Möbel, Gobelins usw.; 10. November: Französische Impressionisten.

STUTTGART. Kunsthandlung J. Schaller: bis Mitte Oktober Bilder von Hermann Sohn und Plastiken von Otto Schließler; Graphik „Junge Kunst".

ZÜRICH. Kunstsalon Wolfsberg: eine Sonderausstellung Gyula Rudnay: Gemälde, Graphik, Zeichnungen fand im Juli und August statt.

CHEMNITZ. Gustav Gerstenberger: Porzellan- und Majolikaplastik der Gegenwart.

BAUTZEN. Kunstverein: Ausstellung deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts.

HAMBURG. Galerie Commeter: Bilder von Utrillo und Aquarelle von Signac.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

ALBRECHT ALTDORFER, DER HEILIGE CHRISTOPHORUS (NEU ENTDECKTE ZEICHNUNG)

ERWERBUNG DES BRITISCHEN MUSEUMS IN LONDON

DIE REINIGUNG DER BILDER VON FRANS HALS IN HAARLEM

VON

G. D. GRATAMA

DIREKTOR DES FRANS HALS-MUSEUMS IN HAARLEM

Über die Reinigung der Bilder von Frans Hals im Frans Hals-Museum in Haarlem ist viel geschrieben worden. Befürworter und Widersacher haben ihr Urteil veröffentlicht und die Restaurierung entweder für gut oder für schlecht befunden.

Es ist mir eine große Freude, den Lesern dieses Kunstblattes zu erzählen, was mit diesen berühmten Bildern eigentlich geschehen ist.

Zur genauen Kenntnis der Sache muß ich zuerst mitteilen, wie man früher diese Gemälde behandelt hat, um dann auf die Reinigung selbst näher einzugehen.

*

Der berühmte deutsche Chemiker Professor Max von Pettenkofer gab im Jahre 1870 ein Büchlein mit dem Titel „Über Ölfarbe“ heraus. In demselben lenkte er zum ersten Male die Aufmerksamkeit auf ein Verfahren zum Durchsichtigmachen von altem Firnis, d. h. von Terpentinfirnis. Durch Verdampfung von Alkohol, worüber man das Gemälde hielt, machte er die alte Firnisschicht, die ihr Bindemittel verloren hatte, wieder durchsichtig (Regeneration). Statt einer Verbindung mit Terpentin bildete sich jetzt eine mit Alkohol, wonach er das Gemälde mit Kopaivabalsam bestrich.

Dies ist ein Naturfirnis, der so, wie er ist, aus dem Baume kommt. Er trocknet sehr langsam und ist im Anfang ein idealer Firnis, da er alle Poren gut durchdringt.

Mit der Regeneration und mit der Anwendung des Kopaivabalsams glaubte Pettenkofer, alle Schwierigkeiten für immer aufgelöst zu haben. Ein einfacheres Mittel war beinahe nicht erdenklich, und so wurde dies infolge seiner Autorität überall angewandt.

FRANS HALS, DIE OFFIZIERE VON DEN CLUVENIERSDOELEN. 1633
VOR DER REINIGUNG

Was zeigte sich jedoch im Laufe der Zeit? Erstens, daß das Regenerieren nur ein Flickmittel war, da die alten Firnisschichten bald wieder in ihren alten Zustand verfielen und zweitens, daß der Kopaivabalsam schneller trübe und undurchsichtig wurde, wenn sich alter Firnis darunter befand. Außerdem wurde dieser Balsam viel gelber als andere Firnisse.

Dieses Verfahren hatte man nun auch bei den Gemälden von Frans Hals im Museum zu Haarlem angewandt.

Wegen des großen Fremdenbesuches mußten diese Gemälde so gut wie möglich aussehen. Was war nun einfacher als sie jedes Jahr zu regenerieren, den Firnis wieder durchsichtig zu machen und danach den Kopaivabalsam darauf zu streichen. Eine Weile ging das gut, später aber mußte diese Methode öfter angewandt werden, da die alten Schichten stets eine kürzere Zeit gut blieben, so daß auf die Dauer das Verfahren ein immer schlechter werdendes Resultat erzielte.

Durch einen Zufall wurde dieser Behandlung ein Ende gemacht. Was war geschehen? In einer kalten Nacht erlosch der Ofen im alten Museum. Infolge der großen Abkühlung sah eins der Gemälde von Hals aus, als ob es mit Reif bedeckt wäre. Man dachte, daß es gefroren wäre, und holte schnellstens den bekannten Gemälderestaurator C. F. L. de Wild herbei, um zu entscheiden, was hier geschehen war, und auf welche Weise der Schaden beseitigt werden könnte.

Was stellte sich nun heraus? Durch den plötzlichen Kältesturz war der Firnis gesprungen und feine Harzteilchen in den Rissen zum Vorschein gekommen, die wie Rauhreif aussahen.

Schon früher, im Jahre 1909, hatte man Herrn C. F. L. de Wild ersucht, alle Gemälde von Hals zu untersuchen und ein Gutachten über den Zustand abzugeben.

Nachdem so plötzlich der Firnis zu Pulver geworden war, wurde de Wild mit der Restauration der „Regenten vom Altmännerhaus“, so wie er es in seinem Gutachten angegeben hatte, beauftragt. Diese Aufgabe wurde von ihm mit größter Sorgfalt und Geschicklichkeit verrichtet. Mit Hilfe des Alkohols, mit ein wenig Xylol gemischt, wurden die dicken Firnisschichten entfernt, verschiedene Beschädigungen, die ans Tageslicht kamen,

FRANS HALS, DIE OFFIZIERE VON DEN CLUVENIERSDOELEN. 1633
ZUM TEIL GEREINIGT

ausgebessert und das Bild aufs neue mit einem Mastixfirnis bestrichen.

Wahrscheinlich hätte man auch die anderen Werke des Meisters seiner geschickten Hand anvertraut, wenn der Restaurator nicht nach Amerika verzogen wäre, wo seiner ein lohnenderes Arbeitsfeld als hierzulande wartete.

Wer konnte nun diesen hervorragenden Restaurator ersetzen? Dies war eine Frage, die sich nicht so schnell beantworten ließ. Verschiedenen Restauratoren wurde die Gelegenheit verschafft, ihre Tüchtigkeit an nicht so bedeutenden Kunstwerken des Museums zu erproben, bis man nach vielen Jahren erst den Mann fand, dem man das Reinigen der übrigen Bilder von Hals anvertrauen konnte. Es war der Bruder des oben erwähnten C. F. L. de Wild, der Herr D. de Wild. Dieser hatte seinem Bruder bei der Wiederherstellung der „Regenten vom Altmännerhaus" geholfen, war von ihm im Fach ausgebildet worden und hatte seitdem manche Restaurationen im Mauritshuis und für verschiedene Privatpersonen mit gutem Erfolg ausgeführt.

Von allen, die im Museum gearbeitet hatten, schien er der geeignetste Mann. Er konnte sich vollkommen mit dem Gutachten seines Bruders vom Jahre 1909 einverstanden erklären und so wurde er denn 1918 beauftragt, die „Regenten des St. Elisabeth-Spitals" zu restaurieren, und zwar so wie es in jenem Gutachten angegeben, unter Zuziehung des Direktors vom Museum, nachdem der Verwaltungsrat des St. Elisabeth-Krankenhauses seine Einwilligung zur Reinigung gegeben hatte. Das obengenannte Gemälde ist nämlich Eigentum des Krankenhauses und ist dem Museum leihweise überlassen.

Daß die Wiederherstellung sehr nötig war, zeigte sich darin, daß der Firnis an manchen Stellen „pulverisiert" war und gleichsam wie Staubmehl auf dem Gemälde lag.

Bevor aber alles so weit gekommen war, wurde sehr viel kritisiert, hauptsächlich von seiten der Maler, die den alten Aspekt, woran sie so sehr gewöhnt waren, gerne behalten wollten, und die verlangten, was die Zeit getan hatte, dürfe nicht angerührt werden.

FRANS HALS, DIE OFFIZIERE VON DEN CLUVENIERSDOELEN. 1633
DETAIL, VOR DER REINIGUNG

Da aber die Erhaltung der Gemälde unabwendbar forderte, daß die alten Firnisschichten entfernt wurden, so mußte Herr D. de Wild damit beginnen. Der Firnis hat einen doppelten Zweck: erstens, die Farben wieder aufzufrischen, d. h. die alte Farbenpracht zurückzugeben und zweitens die Farbe gegen die schädlichen Einflüsse der Luft zu beschützen. Weder das eine noch das andere tat in diesem Falle der Firnis.

Das Gemälde schien wie mit einem Schleier bedeckt, so daß die Farben nicht nach ihrem Werte geschätzt werden konnten, die Zeichnung der Figuren war ganz verschwommen, der kräftige Pinselstrich des Meisters in einer egalisierenden Schicht gelben Firnisses verschwunden, wodurch alles nivelliert und alle kräftigen Akzente weggenommen waren, so daß eigentlich beinahe nichts von der wirklichen Hand des Künstlers zu sehen war. Ebensowenig wie die Firnisschichten also die Farben auffrischten, beschützten sie dieselben vor schädlichen Bestandteilen der Luft, da das Harz in feinen Teilchen auf der Oberfläche zum Vorschein kam. Hieraus ergab sich, daß der Firnis seine beschützende Eigenschaft verloren und die Luft Zutritt zu der Farbe hatte.

Hinzu kam noch die schmutzig gelbe Farbe der Firnisschichten selbst, die wie matte Emaille auf dem Gemälde lagen. Zahlreiche Sprünge waren hineingekommen, helle Arabesken bedeckten die Oberfläche, und schwarze Craqueluren zeigten sich kreuz und quer in der darunterliegenden Farbe. Die Oberfläche glich derjenigen einer Melone, sowohl in bezug auf die Farbe als auch in bezug auf das Wirrsal von Streifen und Kurven.

Im Beisein des Dr. C. Hofstede de Groot fing man mit der Reinigung in einer Ecke des Gemäldes an, wobei sich zeigte, daß die Firnisschichten sich ziemlich leicht entfernen ließen.

Darauf wurde die Reinigung an einem der Köpfe der Regenten fortgesetzt.

Es war eine Offenbarung, was darunter zum Vorschein kam. Es schien, als ob eine Öffnung in einem gelblich beschlagenen Fenster gemacht worden wäre, wodurch eine Aussicht auf das Gemälde entstand. Aus dem dicken schmutzigen Brei kam ein Gesicht mit natürlicher Hautfarbe und ferner ein weißer Kragen und schwarzes Kostüm zum Vorschein.

Langsam wurde die Firnisschicht gleichsam abgeschält, und die Figuren von Hals traten hervor. Es war, als ob das Bild neu erstünde, das jahrelang den Augen der Welt verborgen gewesen war. Niemals geahnte Falten in den verschiedenen Kostüms wurden aufgedeckt, der Hintergrund wurde heller, ein Lichtstrahl darauf kam ans Tageslicht, eine Karte von Flandern, dem Geburtslande des Künstlers, erschien. Er hatte diese Karte als Requisit hinter den Regenten angebracht, da

FRANS HALS, DIE OFFIZIERE VON DEN CLUVENIERSDOELEN. 1633
NACH DER REINIGUNG

der Hintergrund ihm wahrscheinlich zu leer erschien. Es ist nicht anzunehmen, daß die Haarlemer Regenten irgendein Interesse an Flandern hatten.

Nach der Restauration stellte sich erst heraus, wie falsch man früher das Gemälde gesehen hatte. Der alte Galerieton war verschwunden und das Bild wieder zu sehen, so wie es Frans Hals gemalt hatte, die Farben waren durch die Zeit wohl reifer und gerade dadurch gewiß nicht häßlicher geworden.

Verhältnismäßig wenig hatte das Gemälde gelitten. An einigen Stellen war es etwas beschädigt und früher beigemalt. Diese Übermalungen wurden von dem Restaurator entfernt und zum Vorschein gekommene Beschädigungen, soweit es nötig war, wieder ausgebessert. Jedoch geschah dies nur bei den allergrößten, während die kleineren, so wie sie waren, blieben und nicht wie im Jahre 1909 beigemalt wurden. Bekannt ist jedoch, daß Übermalungen oft nachdunkeln und dann das Heilmittel vielmals schlimmer als das Übel ist.

Auch wurde das Gemälde nicht mit gefärbtem Firnis überdeckt. Dies geschah bisher als ein Entgegenkommen dem herrschenden Geschmacke gegenüber, der verlangte, daß ein altes Gemälde gelb aussah. Davor war man auf der Hut, und ein farbloser Mastixfirnis wurde angewandt.

Es war zu erwarten, daß der Geschmack des Publikums sich nicht mit dem Ergebnis befreunden konnte. Dies zeigte sich, als das Gemälde wieder öffentlich ausgestellt wurde. Bevor man dies getan hatte, war das Gemälde schon während der Reinigung von verschiedenen Personen, die darum gebeten hatten, besichtigt worden. Im Gegensatz zu der früheren Geheimniskrämerei wurde jetzt offene Karte gespielt, es konnte sich jedermann überzeugen, wie die Reinigung geschah. Es war ja nichts zu verbergen, und so sahen eine Menge Menschen den Herrn de Wild an der Arbeit und folgte der Reinigung in den verschiedenen Stadien.

Die meisten Kritiken gegen die Reinigung liefen darauf hinaus, daß nicht nur der alte Firnis entfernt, sondern auch die Farbe beschädigt worden wäre. Einige behaupteten, daß Hals lasiert habe, und diese verdünnten Ölfarbeschichten angegriffen seien. Befürworter und Widersacher bekämpften einander in der Presse, es regnete eingesandte Schriften, sowohl von Laien wie von Fachleuten. Fürsprecher wie u. a. Th. van Lelyveld, C. Spoor, Professor Dr. W. Martin und A. Plasschaert verteidigten das angewandte Verfahren in „De Loods", „Stad en Lande", „Nieuwe Rotterdamsche Courant" und „De Amsterdammer", während der Direktor des Museums im „Handelsblad" und im „Oprechte Haarlemsche Courant", sowie in einer ausführlichen Übersicht im Bulletin des archäologischen Bundes und in verschiedenen Vorträgen die Reinigung erörterte und erklärte.

So groß war der Widerstand, daß bei der Vorlage des Magistrats von Haarlem, auch die anderen Gemälde von Hals in gleicher Weise zu reinigen, einer der Stadtverordneten namens einer hervorragenden Persönlichkeit auf Museumsgebiete viele Bedenken gegen diesen Antrag vorbrachte. Jene Autorität hoffte, daß die Vorlage nicht angenommen würde, da er die Reinigung als verderblich für die Gemälde erachtete.

Jedoch die Stadtverordneten nahmen die Vorlage des Magistrats an.

Zuerst kam nun die Reihe an das „Festmahl der Offiziere von den St. Georgsdoelen", 1616 gemalt. Auch hier wurde der alte Firnis entfernt, der in noch dickeren Schichten das Gemälde bedeckte als das Bild der „Regenten des St. Elisabeth-Spitals".

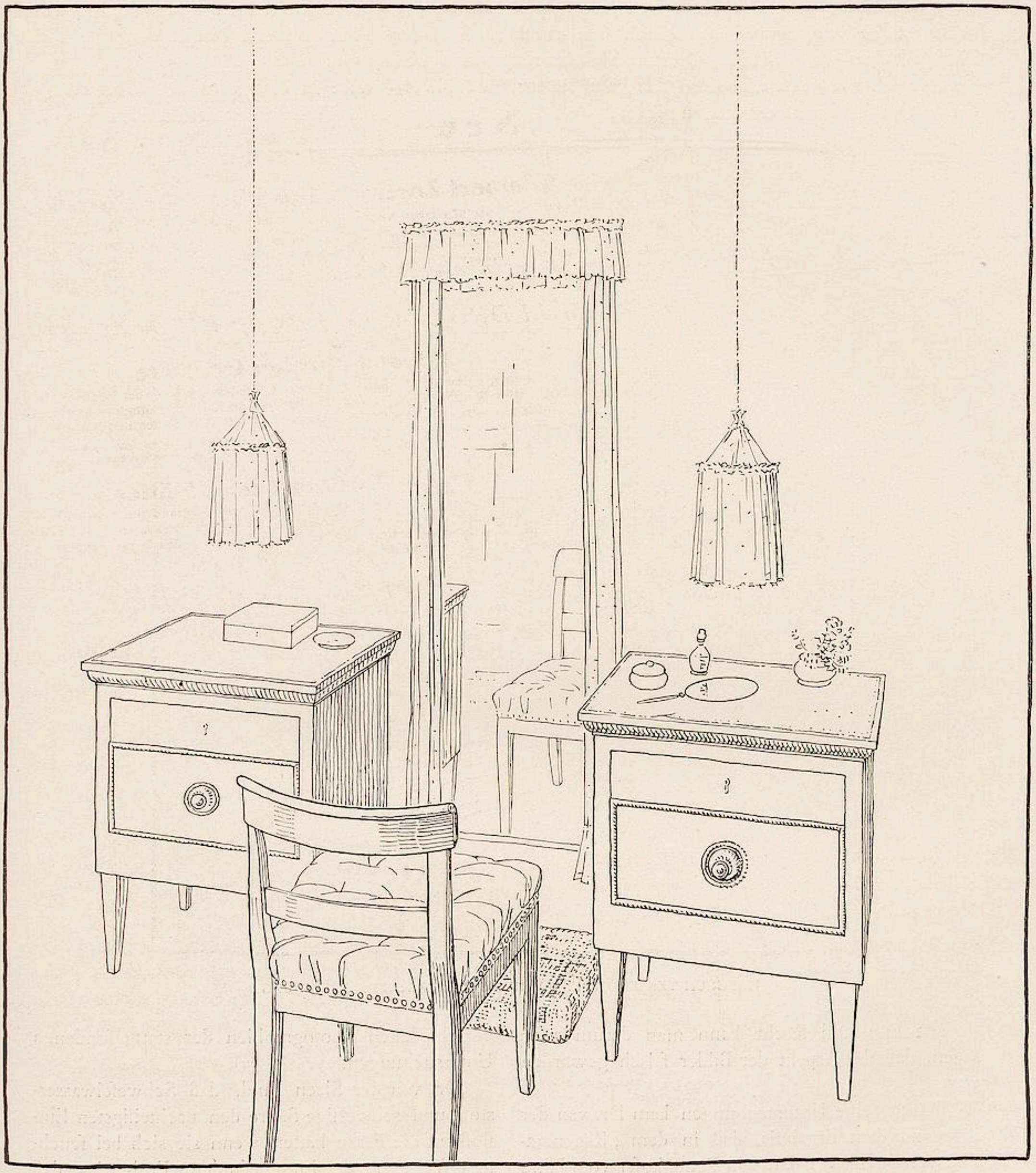
Um unwiderlegbar zu beweisen, daß keine Farbe angegriffen war, wurde die gebrauchte Watte, die teilweise mit Alkohol und etwas Xylol und teilweise mit Terpentin getränkt war, von dem Chemiker Dr. G. van der Sleen untersucht. In einem ausführlichen Bericht teilte dieser mit, daß er keine Farbe an der Watte vorgefunden habe.

Hiermit war deutlich bewiesen, daß keine Farbe entfernt worden war, und also widerlegt, daß die Lasuren, falls diese von Frans Hals angebracht worden waren, beschädigt sein sollten.

Diese Untersuchung war von größter Wichtigkeit, weil man noch immer, oft auf eine verdeckte Weise, daran zweifelte, daß die kostbaren Gemälde wirklich nicht beschädigt worden seien.

Außer vielen Photographien, während verschiedener Stadien der Reinigung aufgenommen, wurde auch ein Farbendruck eines Fragmentes angefertigt, worauf einige Teile gereinigt, während andere noch im alten, schmutzigen Zustande geblieben waren.

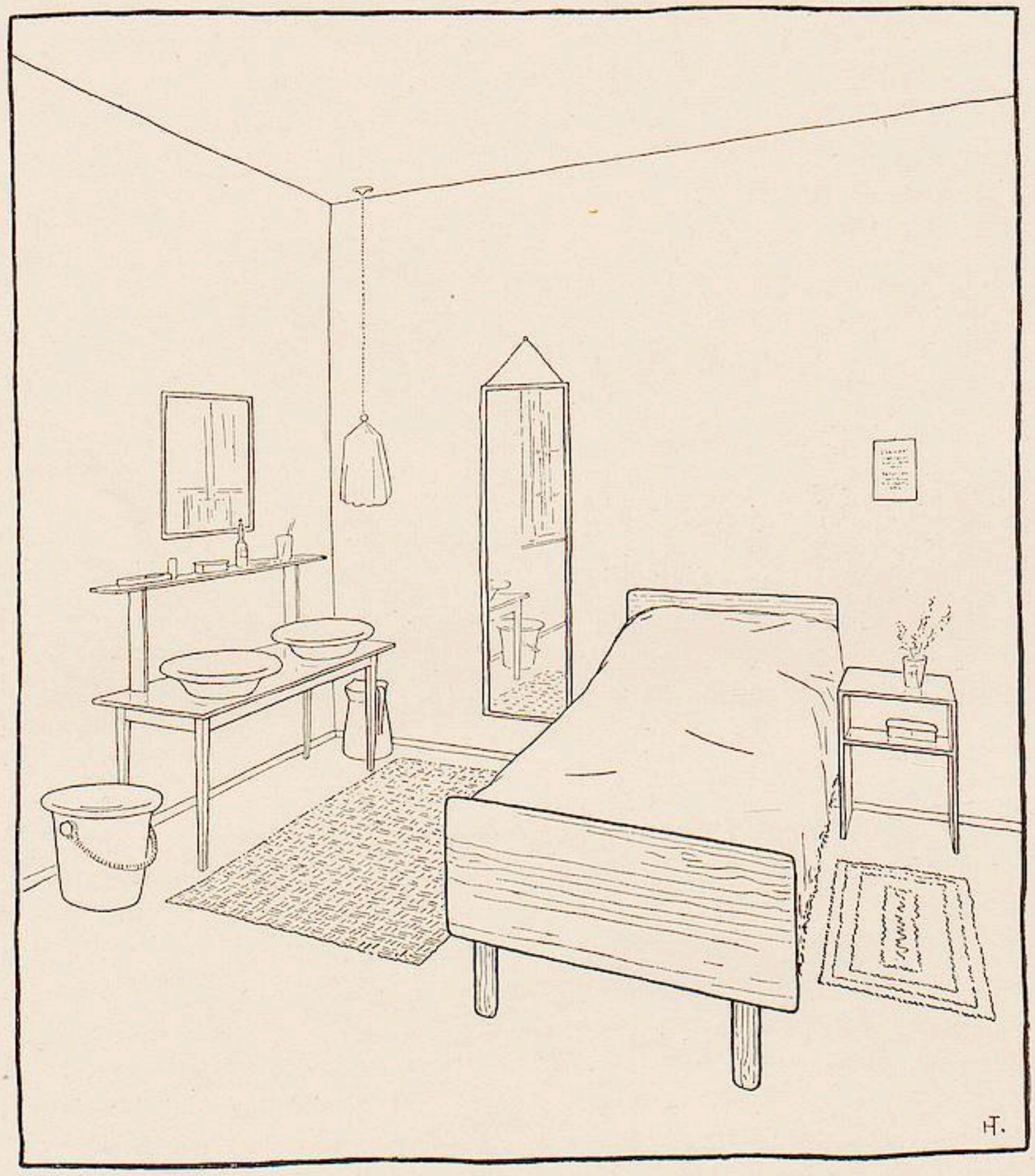
Wenn alle Bilder von Hals gereinigt sind, kann



HEINRICH TESSENOW, DAMENZIMMER. ZEICHNUNG

mittels dieser farbigen Reproduktion noch gezeigt werden, wie ihr Aspekt früher war.

Es stellte sich heraus, daß durch den alten Firnis Weiß als Gelb, Blau als Grün und Violett als Braun gesehen worden waren, so daß ganz andere Farbenkombinationen entstanden waren.



HEINRICH TESSENOW, EINFACHES SCHLAFZIMMER. ZEICHNUNG

Mit Fug und Recht kann man darum auch sagen, daß der Aspekt der Bilder falsch geworden war.

Durch seine Untersuchungen kam Dr. van der Sleen zu dem Ergebnis, daß in dem „Regenerationsverfahren“ von Dr. von Pettenkofer vom Jahre 1870 vieles veraltet und verkehrt war.

In einem sehr ausführlichen Bericht kam er zu einer ganz anderen Folgerung als der deutsche Gelehrte. Dr. van der Sleen bewies, daß jenes Verfahren nur ein Flickmittel ist und sein Kopaivabalsam der allerschlechteste Firnis, den man sich nur denken kann.

Dieser Bericht ist in französischer Übersetzung im „Archives de Teyler“ erschienen, illustriert mit verschiedenen Photographien der stattgefundenen Untersuchungen.

Dr. van der Sleen fand, daß Schwefelwasserstoff und schweflige Säure den nachteiligsten Einfluß auf die Farbe hatten, wenn sie sich bei feuchtem Wetter in der Luft befanden. Er bewies, daß die Luft selber keinen nachteiligen Einfluß ausüben kann, wohl aber die Feuchtigkeit in derselben; ferner wies er nach, daß Schwefelwasser-

stoff Weiß und Mennigrot schwarz und das Öl gelb, daß schweflige Säure den Firnis gelb und Ultramarin weiß macht. (Ultramarinkrankheit, von der von Pettenkofer behauptete, daß er diese durch Regeneration geheilt habe, was jedoch unmöglich ist.)

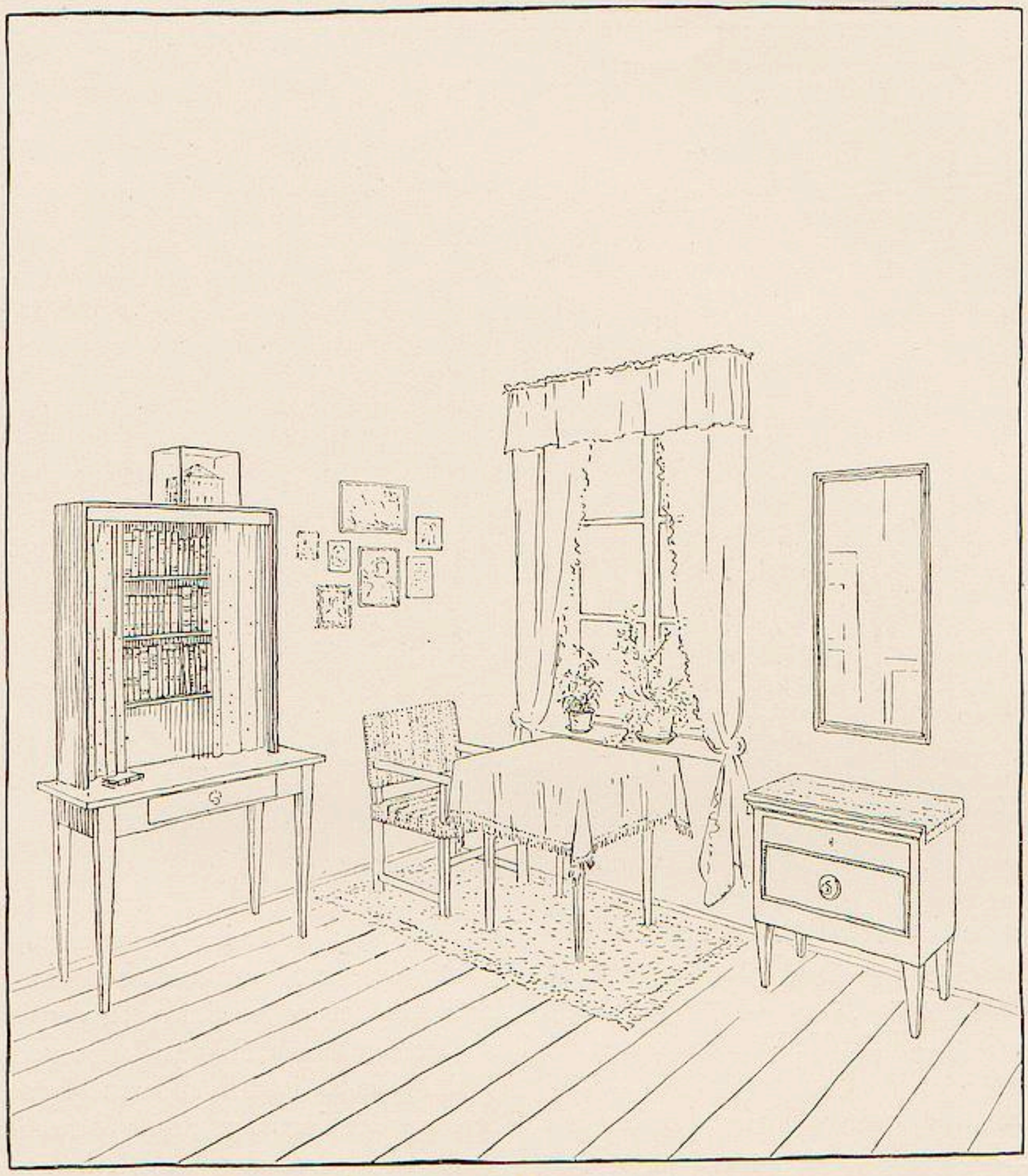
Die Resultate dieser Untersuchungen sowie die der Reinigung wurden vom Direktor des Museums auf dem Congrès international d'Histoire de l'Art zu Paris 1921 mitgeteilt.

Auch in den holländischen Zeitungen und Fachzeitschriften wurde das eine und andere mitgeteilt. Merkwürdig ist der Beifall, den der Artikel des Dr. van der Sleen im Ausland, besonders in England, gefunden hat, immer wieder wurde derselbe verlangt.

In „Cicerone" und „Conoisseur" erschienen über die Reinigung Artikel von der Hand der Herren Gericke und M. Brockwell, dem Direktor der Cook's Galerie zu Richmond. In „L'amour de l'art" schrieb der Direktor des Frans Hals-Museums selbst, während in „Art et Décoration" der Herr Asselin und in „Scredi Kollectioncrow" Paul Ettinger ihre Meinung äußerten.

Inzwischen sind nun gereinigt das „Festmahl der Offiziere von den St. Georgsdoelen" vom Jahre 1627, die „Versammlung der Offiziere von den Cluveniersdoelen" vom Jahre 1633* und das letzte Schützenstück des Meisters „Offiziere und Unteroffiziere von den St. Georgsdoelen" vom Jahre 1639.

* Siehe die hier gegebenen Abbildungen.



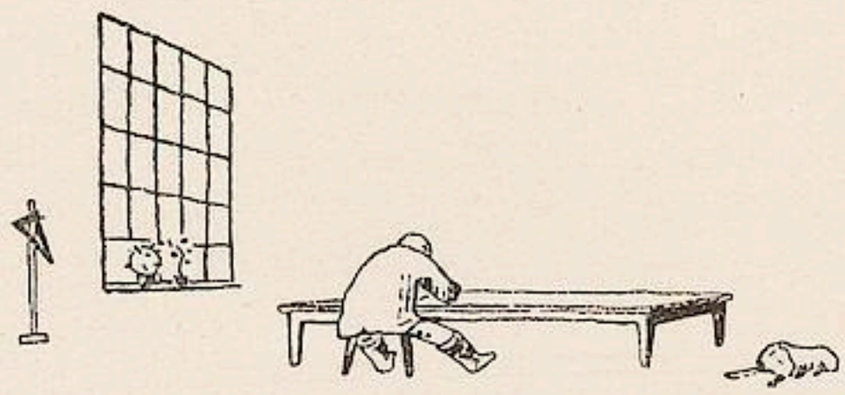
HEINRICH TESSENOW, ECKE EINES WOHNZIMMERS. ZEICHNUNG

HEINRICH TESSENOW, KOMMODE

Augenblicklich ist der Restaurator mit dem Reinigen des „Festmahl der Offiziere von den St. Cluveniersdoelen“ vom Jahre 1627 beschäftigt. Dann bleibt noch ein Bild „Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses“.

Hoffentlich sind innerhalb eines Jahres alle Gemälde von Hals wieder so zu sehen, wie es der Meister selbst gewollt hatte. Dann kann man das Genie des großen Haarlemers in seiner ganzen Größe bewundern, dann wird sein kräftiger, lebendiger Pinselstrich wieder eine Labsal für die Augen sein; seine helle, reine Farbe wird uns erfreuen, da der falsche Schein verschwunden ist mit dem Entfernen des gelben Schleiers, der den wirklichen und echten Frans Hals so lange verhüllt hat.

Möge auch bald in anderen Museen verschwinden, was die Unwissenheit der Menschen an unsrem kostbaren Kunstbesitze gefehlt hat, damit die unvergleichlichen Meisterwerke wieder in ihrer eigenen Farbenpracht zum Vorschein kommen zu ihrer richtigen Beurteilung und zur Erhöhung des Kunstgenusses.



HEINRICH TESSENOW, ZEICHNUNG

ANMERKUNGEN DER REDAKTION ZU DEM AUFSATZ VON G. D. GRATAMA

iesem wertvollen Bericht des Direktors des Frans Hals-Museums sei eine Notiz hinzugefügt, damit der Leser erfahre, welchen Standpunkt die Redaktion in dieser viel umstrittenen Angelegenheit einnimmt. Die Frage ist zu wichtig, als daß Bedenken der Courtoisie eine solche Notiz unterdrücken dürften. Die Herausgeber dieser Blätter hatten Gelegenheit, die wiederhergestellten Bilder und auch ein noch in Arbeit befindliches Bild in Haarlem zu sehen. Sie stellen fest, daß der Eindruck der gereinigten Bilder zum stärksten gehört, was die Kunst heute zu bieten hat und daß die Zustimmung spontan gewesen ist; sie sind überzeugt, daß Frans Hals die Bilder im wesentlichen so aus seiner Werkstatt entlassen hat, wie sie jetzt aussehen, daß er mit einem trübenden oder gilbenden Firnis auf keinen Fall gerechnet hat, und daß das Genie des großen Malers mit jeder Firnisschicht, die entfernt wurde, nur um so strahlender in Erscheinung getreten ist. Die Befürchtung, es seien mit dem Firnis Farbteile, Lasuren entfernt worden, können die Herausgeber nicht teilen. Frans Hals hat sicher prima gemalt, er hat nicht lasiert; es werden die gereinigten Bilder auch legitimiert durch alle andern Werke von Frans Hals, die sich irgendwo befinden und nicht mit so dicken Firnisschichten bedeckt worden sind. Die Abbildungen geben von dem Aussehen der Bilder vor und nach der Reinigung nur ganz ungefähr eine Vorstellung.

Wäre nur dieses zu sagen, so könnte eine Erklärung der Redaktion wegfallen. So sehr aber mit Herrn Gratama in der Reinigung Übereinstimmung herrscht, so groß sind die Bedenken, wo es sich um die Ergänzung der schadhaften Stellen handelt. Auf diesen Punkt geht der Verfasser nicht näher ein. Tatsache ist, daß die Restauratoren die alten Beschädigungen, die bei der Reinigung besonders merkbar zutage traten, so täuschend übermalt haben, daß der Betrachter die Stellen nicht findet. Es handelt sich zum Teil um kleine Flecken, zum Teil um Stellen, so groß wie eine Faust, sogar um Stellen, die doppelt oder dreimal so groß sind. Köpfe sind nicht ergänzt worden, wohl aber hier und dort eine Degenkoppel oder das Stück eines Federhuts. Ein solcher Eingriff bei Meisterwerken solchen Ranges ist ein Sakrileg. Hier ist der Punkt, wo der Widerstand der Maler verständlich wird. Der Standpunk, schadhafte Stellen seien nicht zu dulden, ein in solcher Weise ausgebessertes, man darf ruhig sagen: gefälschtes Bild, sei einem Torso vorzuziehen, wird leider in Europa ziemlich allgemein von den Konservatoren eingenommen; es spiegelt sich darin die Gesinnung einer ganzen Generation von Kunstpflegern, und an der Spitze dieser Generation steht die Autorität Wilhelms von Bode. Die Gesinnung, die mit dem Meisterwerk so frei umgeht, um dem Betrachter die Illusion der Vollständigkeit zu geben, wird aber nicht lange mehr herrschen. Sie läßt sich auch nicht verteidigen. Vor wenigen Jahrzehnten noch galt es für wünschenswert, jeden antiken Torso durch einen berühmten Bildhauer ergänzen zu lassen. Davon ist man ganz abgekommen, weil nur gebildetes Pfuschwerk herauskam. Ebenso wird man von Restaurierungsmethoden abkommen, die zur Palette und zum Malpinsel die Zuflucht nimmt. Schade nur, daß die Bilder von Frans Hals, die zum stolzesten Kunstbesitz der Menschheit gehören, dieser Methode noch zum Opfer fallen. Herr Gratama teilt in einem Schreiben mit, es sollten in einer erläuternden Druckschrift den Betrachtern die Stellen genau bezeichnet werden, die neu gemalt worden sind. Trotzdem, ein neutraler Ton, das Zugeständnis: hier war ein Loch, eine Beschädigung, wäre besser gewesen. Die Vorstellung, auch in dem Bild der „Vorsteherinnen des Altmännerhauses", das jetzt als letztes gereinigt werden soll, könnten Stellen neu gemalt werden, ist unerträglich. Dann wäre es schon besser, dieses Bild wenigstens bliebe wie es ist.

Die Redaktion steht den Tatsachen also mit zwiespältigen Gefühlen gegenüber. Der Reinigung und ihren Resultaten wird freudig und dankbar zugestimmt, unser Wissen um Frans Hals ist dadurch bereichert, unsern Augen ist dadurch ein vorher unvorstellbares Fest bereitet worden. Die Ergänzungen jedoch müssen abgelehnt werden. Darin äußert sich ein schlechtes System, es ist ein unverzeihlicher Eingriff in das ungeschriebene, darum aber nicht minder heilige Recht des Genies. Zwischen Zustimmung und Ablehnung bleibt die Empfindung geteilt. Soweit eine Kunstzeitschrift zu wünschen, ja zu fordern berechtigt ist, sei der dringende Rat ausgesprochen, die täuschenden Ergänzungen wieder zu entfernen und die herrlichen Bilder Frans Hals' im Glanz ihrer neuerstandenen Schönheit allein durch sich selbst wirken zu lassen.

HEINRICH TESSENOW, WOHNZIMMER

HEINRICH TESSENOW, AUSSTELLUNGSHAUS OBERBAYERN

NEUE ARBEITEN VON HEINRICH TESSENOW

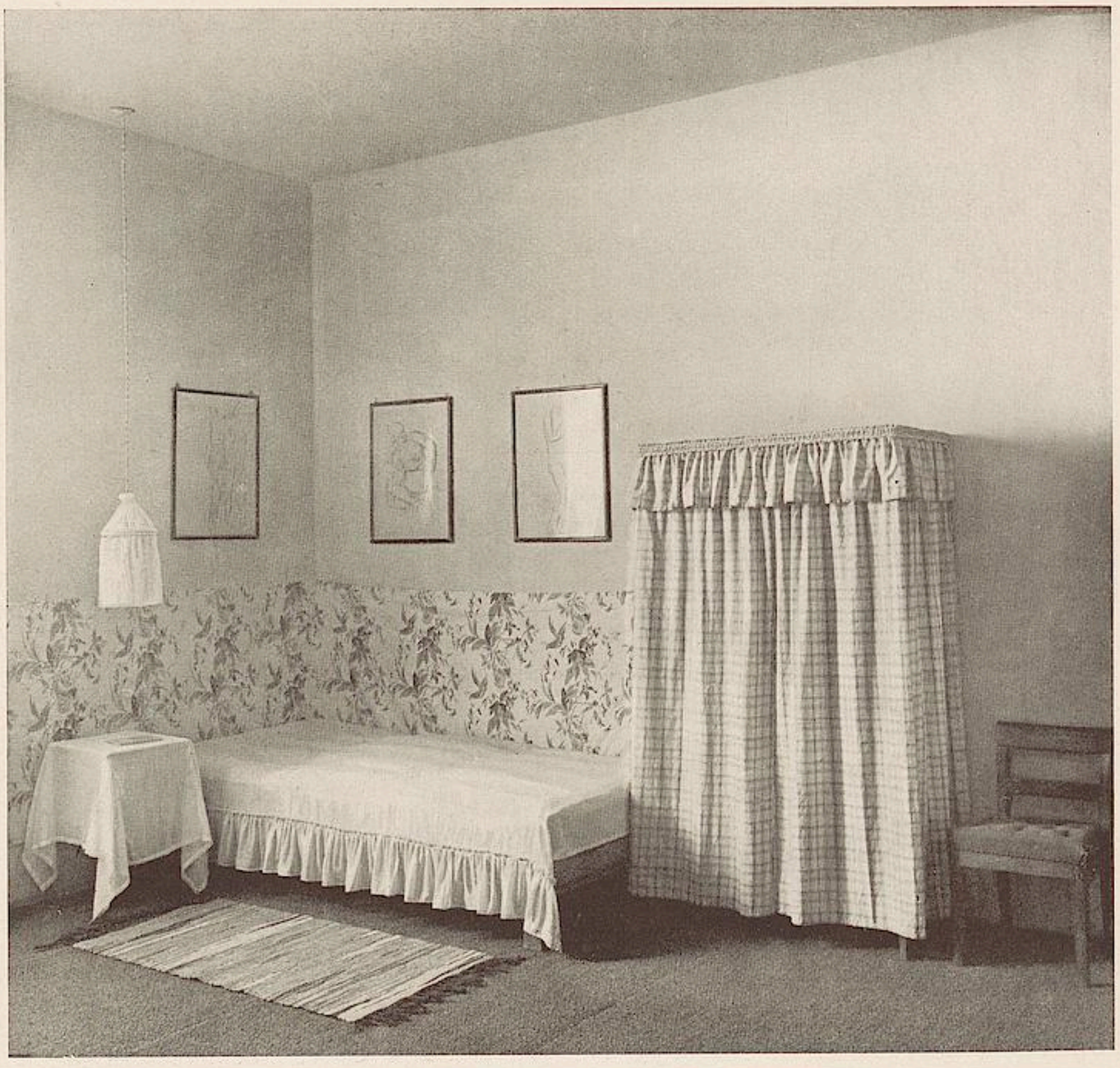
VON

KARL SCHEFFLER

Tessenow erlebt als deutscher Architekt ein Schicksal, wie es in der Regel nur Malern oder Dichtern zuteil wird. Der an der Dresdener Akademie Lehrende bedeutet sehr viel für seine unmittelbaren Schüler; groß ist auch, in mehr mittelbarer Weise, sein Einfluß auf das ganze neue Architektengeschlecht. Um es bestätigt zu finden, genügt eine Eisenbahnfahrt durch Deutschland, ein Gang durch die Siedelungen, die überall im Umkreis der Großstädte entstehen. Den Architekten, die in der Formanschauung und Baugesinnung Tessenows arbeiten, gelten als besonders zuverlässig. Um so bemerkenswerter ist es, daß Tessenow selbst fast ohne Bauauftrag ist, daß er im letzten Jahrzehnt eigentlich nur Gelegenheitsarbeiten ausgeführt hat, daß ihm von den großen Bauaufgaben, die nach dem Kriege in Deutschland vergeben worden sind, nicht eine zuteil geworden ist. Von dem Staat, von dem Volke, die das Glück haben, in einer talentarmen Zeit diese große Begabung zu besitzen, werden seine Fähigkeiten nicht in Anspruch genommen. Der Künstler wäre zur Unfruchtbarkeit verdammt, wenn er sich selbst nicht Aufgaben schüfe. Die Nation wird

sich seiner, so scheint es, erst erinnern, wenn es zu spät ist. Wieder zeigt es sich, daß die Deutschen für solch ehrliche Talente, für solche Künstler von höchster Selbstdisziplin, für solche geschmackvoll Gründlichen nicht mündig sind. Heute weniger als je. Die Schüler heißt man willkommen, der Meister erregt Unbehagen; das Prinzip läßt man gelten, die Persönlichkeit, die es geschaffen hat, erscheint der verdorbenen Phantasie der Lebenden unbequem. Die Deutschen können einen Architekten nicht verstehen, dem die Natur versagt hat, lügen zu können. Er wirkt nur auf reife Menschen, und die sind zu zählen in einer Zeit, wo die Früchte schon faulen ehe sie reifen.

Die Dresdener Ausstellung „Wohnung und Siedelung" wird von Tessenows neuen Arbeiten völlig beherrscht, obwohl es sich nur um einige Wohnräume handelt und um ein Ausstellungsgebäude im Vergnügungspark. In den für den „Landesverein sächsischer Heimatsschutz" gearbeiteten, von den „Deutschen Werkstätten" in Hellerau vorzüglich ausgeführten Interieurs ist nichts Blendendes und Effektvolles. Mit den einfachsten Mitteln aber sind Wirkungen erzielt, die in ihrer still bürgerlichen Weise etwas Klassisches haben.



HEINRICH TESSENOW, KLEINES SCHLAFZIMMER

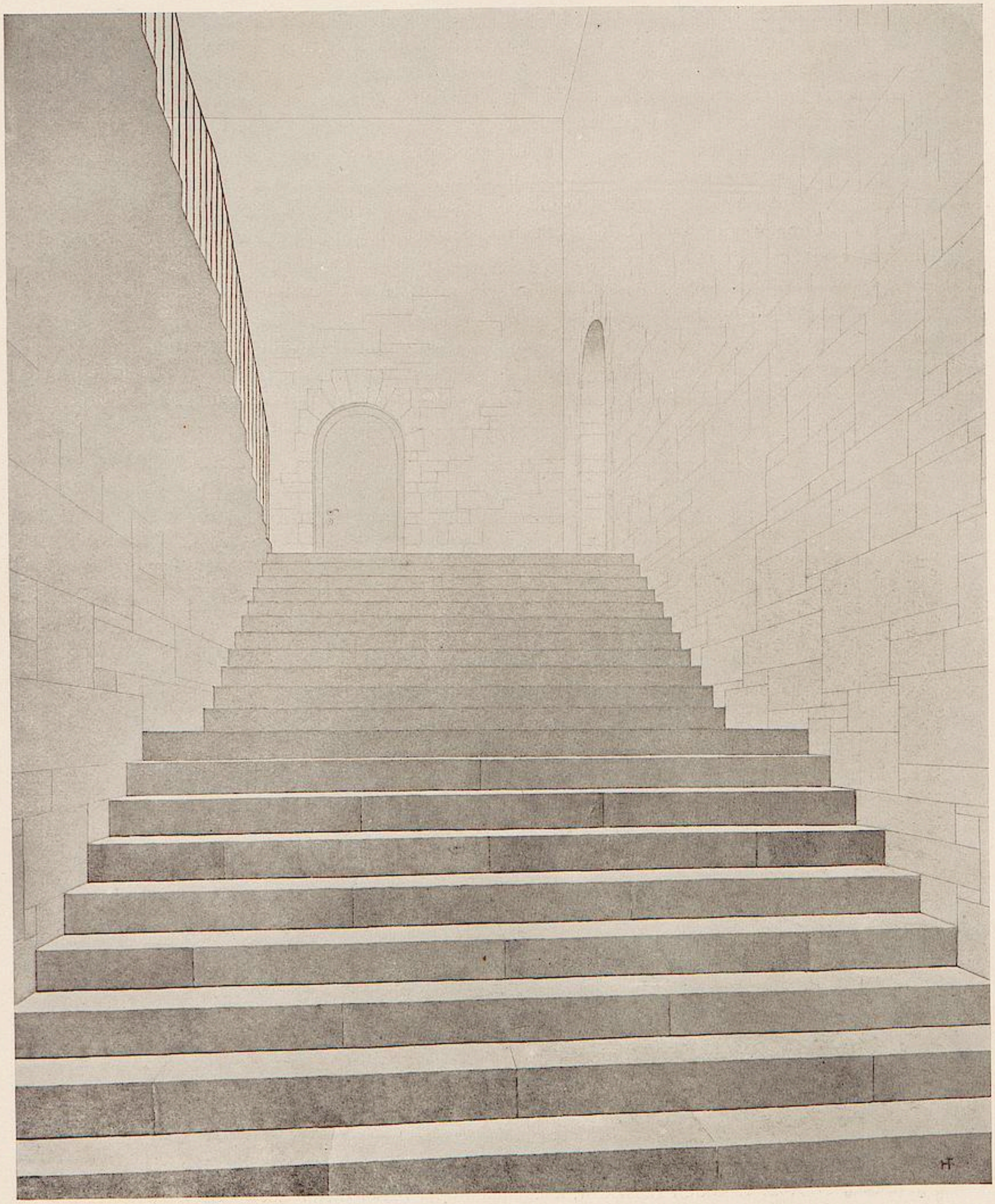
Vor Tessenows schlichten Möbelformen möchte man Winckelmanns Wort von der „edlen Einfalt" zitieren, obwohl es sich nur um Birkenmaserschränke, mit Ölfarbe gestrichene Stühle, Kattunvorhänge, um Wohnräume ohne repräsentativen Anspruch handelt. Was den Räumen, den wohlkomponierten Möbelgruppen einen eigenen Zauber gibt, ist eine bestrickende Mischung von Tradition und Zukunftsinstinkt, von größter Einfach-

HEINRICH TESSENOW, DOPPELBETT

heit und kultiviertester Form, es ist das sehr persönliche und doch auch überpersönliche Verhältnisleben, das musikalische Gefühl für Größen, für die Melodie der Form und für die Verteilung der Akzente, es ist endlich ein höchst kultivierter Geschmack, der in keinem Zug geschmäcklerisch ist. Das alles erklärt aber noch nicht die merkwürdige Stimmungskraft, die von Tessenows Arbeiten ausgeht, von diesen Ausstellungsräumen sogar, die doch schnell und wohlfeil dem Glaspalast eingebaut worden sind und worin der Künstler mit Surrogaten hat arbeiten müssen. Die letzte Ursache, warum Tessenow so tief und nachhaltig, so vorbildlich wirkt, ist diese: unsichtbar, aber darum nicht weniger wirklich, sind alle Arbeiten Tessenows von der Atmosphäre einer Idee oder vielmehr eines Ideals umgeben. Ein Glaube an das Leben, ein Zukunftsglaube ist beteiligt, eine optimistische Vorstellung von dem, was sein wird, weil es sein muß, ein Geistiges, dessen Bedeutung kaum schon erkannt wird, in dessen Zeichen jedoch zweifellos das kommende Jahrhundert stehen wird. Dieser Idealismus ist nicht in problematischer Form beteiligt, sondern mit einer bescheiden klassischen Haltung, umspielt von einer Romantik, in der sowohl die Seele der Tradition ist wie auch der Instinkt für das Keimende.

Dieser Zauber eines Persönlichen, das wie überpersönliche Vernunft erscheint, ist in allem, was Tessenow bisher gestaltet, geschrieben oder gesagt hat. Keinem andern architektonisch arbeitenden Künstler ist Lehre und Leben, Werk und Individualität so vollkommen eines. In diesem Heft sind wieder einige der unvergleichlichen Zeichnungen Tessenows abgebildet. Kein lebender Architekt zeichnet so. Jeder Strich ist wie von zarter Liebe gezogen, ist einer strengen sachlichen Disziplin unterworfen, jeder Strich ist geladen mit Empfindung. Diese kostbar wirkenden Werkzeichnungen lassen an Caspar David Friedrich

HEINRICH TESSENOW, KLEINBÜRGERLICHES WOHNZIMMER

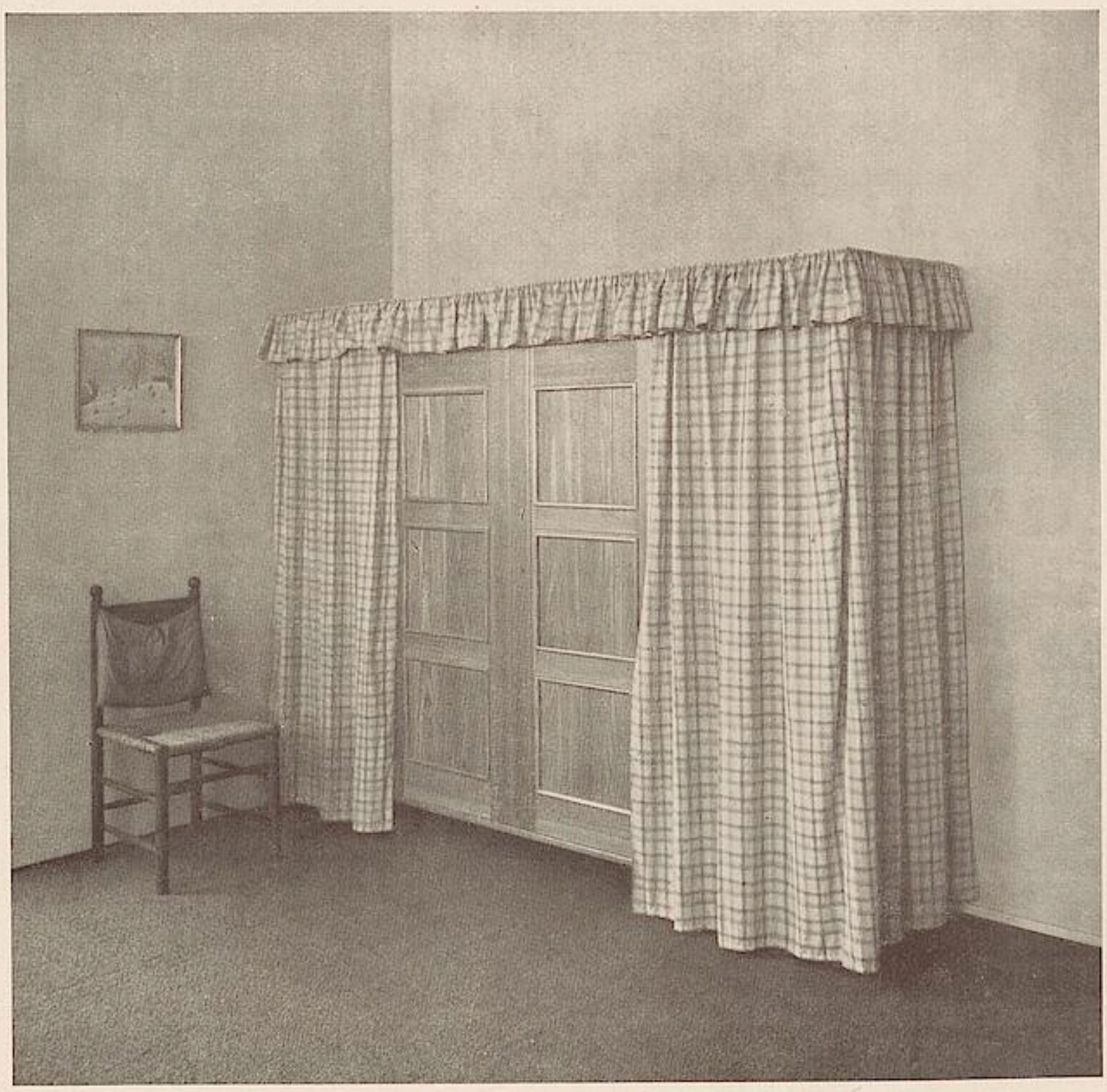


HEINRICH TESSENOW, TREPPE. TUSCHZEICHNUNG

denken. Die „Treppe“ wird zu einem Stimmungsbild, ohne daß künstlich eine Stimmung gewollt wäre. Der Reiz der gezeichneten Blätter liegt in der Poesie der Richtigkeit.

Die Dresdener Ausstellung mutet — abgesehen von einigen Arbeiten, wovon im nächsten Heft gesprochen werden soll — wie ein Beweis dafür an, daß es mit unsern gewerblichen Künsten nicht zum besten bestellt ist, sie kann den Glauben erwecken, als sei die Werkbundarbeit der letzten drei Jahrzehnte vergeblich gewesen, sie bietet ein Gemisch von schlechten Dekorationskünsten und rohen Neuerungsversuchen. Inmitten dieser provinzmäßigen Schau, die sonst nur im Technischen und Historischen und nur mit Bezug auf einige Arbeiten von Bruno Paul und Bertsch interessiert, wirken Tessenows Wohnräume wie ein kleines Wunder. Und doch geht alle Welt fast daran vorüber. Nur die Berufsgenossen geben neugierig acht. Alle Welt ruft nach dem Vorbildlichen. Hier ist es, und wird nicht erkannt. Unwillkürlich stellt man sich innerhalb der Pariser Ausstellung dieses Jahres ein „Haus der Nation“ von Tessenow vor. Es würde, in aller Armut und Bescheidenheit, die die Verhältnisse uns auferlegen, die Kristallisation eines Ideals geworden sein. Doch wäre es auch dann nicht gebaut worden, wenn Deutschland sich beteiligt hätte. Unsere Besten werden inmitten der Nation nur eben geduldet.

Um so nachdrücklicher soll hier auf sie hingewiesen werden, soll Tessenows Arbeit besprochen werden mit der Wertschätzung, Dankbarkeit und Liebe, die sie verdient.



HEINRICH TESSENOW, KLEIDERSCHRANK IM SCHLAFZIMMER

NEW YORK, WOLKENKRATZERCHAOS

AUS DEM TAGEBUCH EINER AMERIKAREISE

VON

WALTER CURT BEHRENDT

II: Das Herz der Welt oder die Stadt des Teufels

New York, 23. April 1925.

Am Morgen des elften Tages passiert das Schiff die Freiheitsstatue, und aus dem durchsichtigen Frühnebel, der über den Wassern des Hudson liegt, löst sich allmählich, und mit jedem Augenblick deutlicher werdend, die bewegte Silhouette von New York. Man beginnt die charakteristischen Umrisse einzelner Hochhäuser zu erkennen und nennt die Namen der aus oft gesehenen Bildern wohlbekannten Gebäude: das Standard Oil Building mit seinem verrenkten Oberkörper, das Banker Trust Building mit der bekrönenden Pyramide, der Singer-Turm und, nicht weit davon, der höchste der New Yorker Wolkenkratzer, das Woolworth Building.

Der Nebel zerteilt sich, die modellierende Kraft der Sonne gibt den Bauten jetzt ihre volle Körperlichkeit, die Hochhäuser werden räumliche Gebilde und in dem gleißenden Licht zieht sich die geschlossene Masse zu einer ungeordneten Kompanie von hohen und niedrigen, großen und kleinen Einzelgebäuden auseinander. Weiße Rauchsäulen über den Dächern, von der Sonne grell beleuchtet, künden das Leben, das in diesen riesigen Steinkästen haust. Eine unabsehbare Reihe von Piers, fast gleichartig in Maß und Form, zieht sich an den Ufern der Manhattaninsel hin, eine lange einheitliche Grundlinie bildend, über der sich der ungeordnete, drohend zerklüftete Aufbau der Stadt erhebt. An einem dieser Piers legt das Schiff

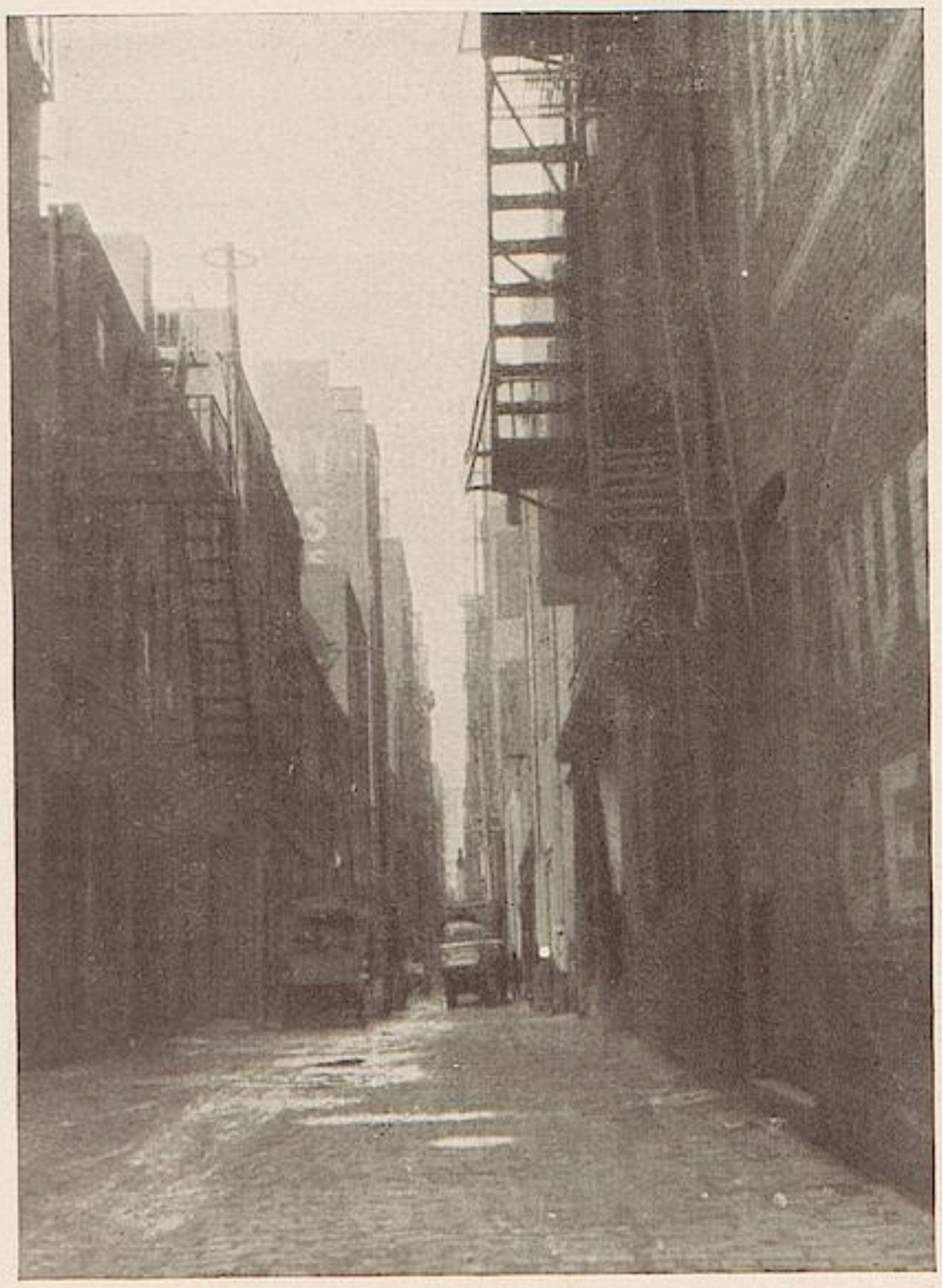
NEW YORK, REKLAMEGERÜSTE

an, der uns für zehn Tage ein wohliges Heimatsgefühl gegeben hat. Und eine Stunde später sind wir hineingerissen in das rasende Leben dieser Stadt, aufgenommen von ihrem wirbelnden Tempo, eingehängt in die gleitende Kette ihrer Maschinerie.

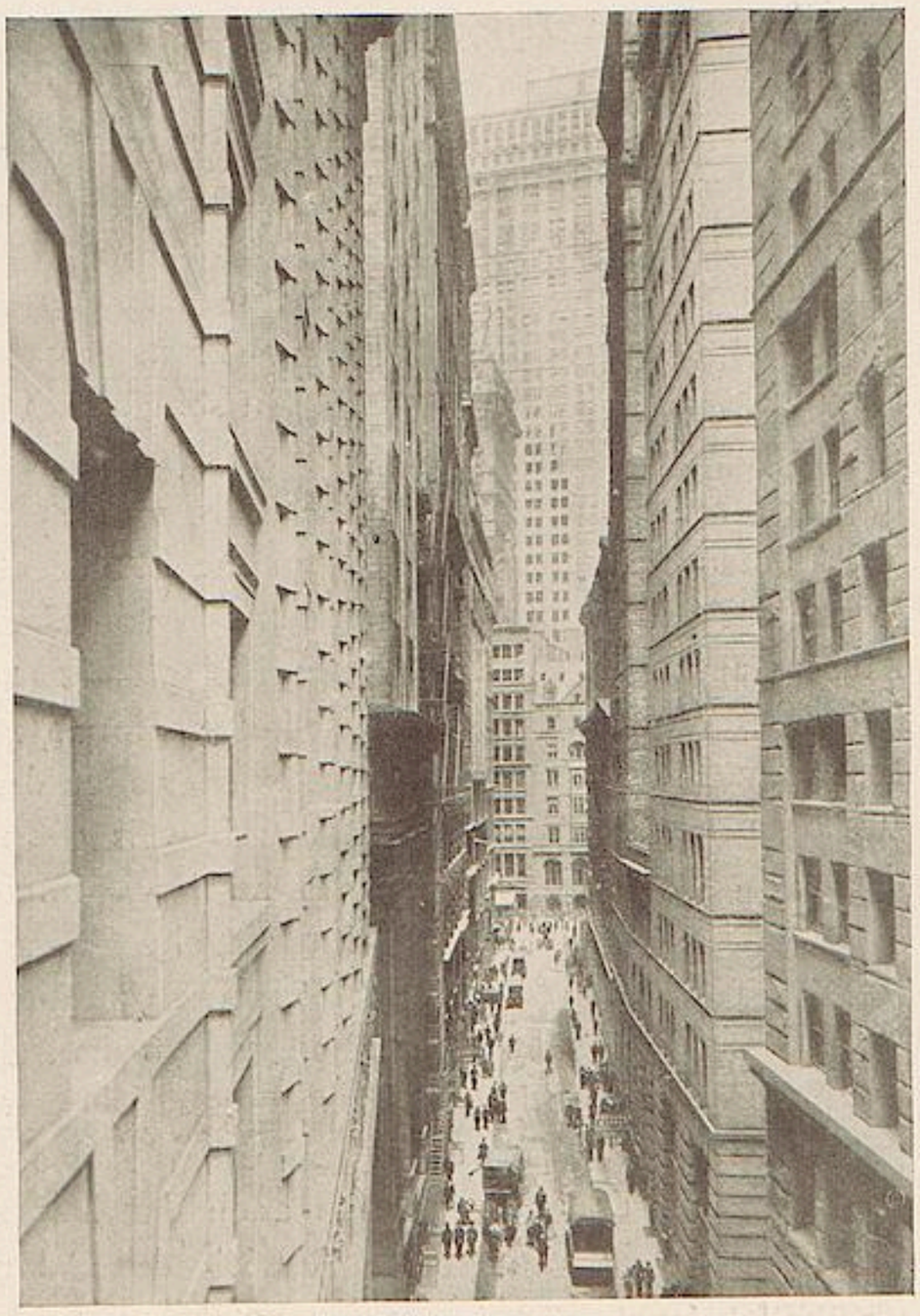
An der Mündung eines mächtigen, von einer anmutig bewegten Uferlandschaft besäumten Stromes gelegen, dessen breites Bett noch weit bis ins Land hinein für Seeschiffe stattlicher Größe befahrbar ist — an einem Punkte der Küste, der durch seine vorgeschobene Nähe zum europäischen Kontinent und durch seine günstigen Verbindungen mit dem Hinterland einen natürlichen Konzentrationspunkt des Binnen- und Überseeverkehrs bildet — erfreut sich New York der Gunst einer landschaftlich und wirtschaftsgeographisch gleicherweise bevorzugten Lage. Was hätte an diesem verschwenderisch begünstigten Platz aus einer Stadt werden können, deren Schicksal es nach ihrer natürlichen Lage ist, ein gewaltiges Sammelbecken wirtschaftlicher Macht zu sein, was hätte aus dieser Stadt werden können, wenn eine lebensvolle Kultur den Mutterboden ihres triebhaften, kraftstrotzenden Wachstums bereitet hätte?

Diese Riesenstadt beherbergt heute in ihren Grenzen etwa den neunten Teil der Gesamtbevölkerung der Vereinigten Staaten; durch ihren Hafen flutet nahezu die Hälfte der amerikanischen Ausfuhr; mehr als vier Fünftel aller Geldgeschäfte des Landes werden hier erledigt und der Wert der an diesem Platz erzeugten Güter beträgt etwa ein Siebentel des gesamten Produktionswertes des Landes.

Wir haben heute die Insel Manhattan, das Becken dieses gewaltigen Wirtschaftszentrums, umfahren. Zuerst den von unzähligen Schiffen bewegten Hudson hinauf, vorbei an den jungen Parkanlagen von River Side, hinter denen sich ein Wohnviertel der Reichen erhebt, ältere Villen in allen Stilen der Welt und dazwischen, gewaltsam hineingeschoben, neue, turmhohe Miethäuser, glatte, vierkantige Kästen mit flachen Dächern, auf denen nackt und häßlich unförmige eiserne Wassertanks montiert sind; stromauf bis zu dem Punkt, wo das Weichbild der Stadt beginnt, wo die Bebauung lockerer wird und zwischen Busch und Baum das weiß gestrichene Holzwerk anmutiger Landhäuser hindurchschimmert. Dann den leichtgewundenen Harlem River hinab, an freundlichen Ufergründen vorbei, unter mächtigen, schön gewölbten Bogenbrücken hindurch, Schöpfungen der jüngsten Zeit, in denen der Ingenieur wiederum seine formgestaltende Überlegenheit über den Architekten erweist. Zwischen neuen Fabriken, großen Bootswerften und schäbigen, verwahrlosten Vorstadthäusern hindurch, hinein in den stattlich breiten, inselreichen East River, der mit dem bunten Gewimmel von Fahrzeugen aller Art, kleinen flinken Schaluppen, sonderbar geformten Baggern, Frachtkähnen, Seedampfern und riesigen Fährbooten, auf denen ganze Güterzüge auf einmal von einem Ufer



HINTER DEN WOLKENKRATZERN



ZWISCHEN DEN WOLKENKRATZERN

zum andern übergesetzt werden, ein imponierend großartiges Hafenbild bietet. Dieses lebensvolle und bewegte Hafenbild beherrscht an der Südspitze der Insel, im Mündungswinkel der beiden Ströme, das steilrecht aufschießende Wolkenkratzergebirge von Down-Town, dessen kantige Silhouette, eingerahmt von den beiden schlanken Pfeilern der mächtigen Brooklynbrücke, sich jetzt hart und scharf gegen den blutrot gefärbten Abendhimmel abhebt. Der verklärende Zauber des Lichts, der Rauch und Dunst über dem Wasser, der gnädig alle Einzelheiten verhüllt, geben diesem ungewohnten und nach Form und Maßstab einzigartigen Stadtbild, das wie der Gestalt gewordene Traum einer ausschweifenden Architektenphantasie anmutet, eine überraschend starke malerische Wirkung. In diesem Augenblick erscheint die gigantische Turmhäuserstadt wie ein monumentales Sinnbild der weltbeherrschenden Kapitalmacht, die im Zeichen des freien Spiels der Kräfte die Menschheit um das unschätzbare Glück natürlichen Lebens betrogen hat. Im nächsten Augenblick bricht die geschlossene Wirkung dieses Bildes auseinander, und des malerischen Reizes beraubt, steht der gestaffelte Aufbau dieser ungeordneten Wasserfront in der erschreckenden Häßlichkeit seiner Einzelheiten vor uns.

Wir haben die Insel Manhattan umfahren. Und angesichts der gewaltigen Wirtschaftsmacht, die hier zusammengeballt ist, sind wir uns bewußt geworden, daß wir das Herz der Welt umfahren haben. Aber es ist das kalte und unfreundliche Herz einer freudlosen und häßlichen Welt!

26. April. Ein unermeßlicher Strom von Menschen flutet alltäglich am Morgen über die Insel, hinab zur Geschäftsstadt. Getragen von diesem Strom, sind wir heute durch den unterirdischen Kanal einer Subway mit der beschleunigten Geschwindigkeit eines No stop-trains hinabgeschwemmt worden an den Fuß jenes gewaltigen Steingebirges, das eine ihrer selbst nicht achtende Menschheit in frevlerischem Mißbrauch ihrer unbändigen Kräfte an der Spitze von Manhattan aufgeschichtet hat. Schaudernd sind wir durch die schmalen eingeengten Schluchten gewandert, die sich als Gassen

zwischen diesem zerklüfteten Gebirge hinziehen. Zwischen dunklen Mauern, die zu sechzig und mehr Metern aufsteigen, führen enge Gassen von acht bis neun Metern Breite hindurch. Kein Sonnenstrahl erreicht den Grund dieser engen Schluchten. Eine dumpfe und stickige Luft stagniert in ihren Höhlen. Der Stadtplan, der aus dem Jahre 1811 stammt, aus einer Zeit, als die Straßen noch mit schmalen und niedrigen Reihenhäusern nach englischem Muster besetzt waren, blieb unverändert, als man später die kleinen Häuser niederriß, um die gestiegenen Werte des Baugrunds durch Errichtung von Hochhäusern auszunutzen. In der unmittelbaren Umgebung des Wolkenkratzerviertels sind, bis hinab zur Inselspitze, noch zahlreiche Blocks jener alten dreistöckigen Reihenhäuser zu finden: Beweis genug, daß nicht der beengte Raum der Insel wie immer behauptet wird, sondern die ungezügelte Gewinnsucht der Bodenspekulanten den Antrieb zu dieser maßlos übersteigerten Bauweise gegeben hat, die nun, einmal begonnen, sich zwangsläufig weiter potenzieren muß.

Mag sein, daß ursprünglich auch der hier zu Lande so stark ausgeprägte Antrieb des Advertisement mitgewirkt hat, um den gefährlichen Plan zur Errichtung solcher unproportionierten Riesenhäuser reifen zu lassen, die Sucht nach dem räumlich Großen, die in diesem Lande der „magnificent distances" den fehlenden Sinn für wahre Monumentalität ersetzt und die in den drei immer wieder rühmend ausgesprochenen Superlativen „the biggest, the largest, the most expensive" ihre letzte Befriedigung findet. Aber nachdem der Reiz des gefährlichen Giftes einmal erkannt und genossen war, hat sich das Übel mit der ansteckenden Kraft einer Seuche ausgebreitet. Denn in diesem Lande der Freiheit steht jedem das gleiche Recht zu, und Demokratie bedeutet hier, daß der Starke und Reiche, wenn es ihm seine Kraft und Mittel gestatten, ungehindert dem Schwachen und Armen Luft, Licht und Atemfreiheit wegnehmen kann — solange wenigstens, bis dieser, unverdient bereichert durch den Wertzuwachs seines eigenen Bodens, selbst wieder seinen Nachbarn niedertrampelt.

Die Bestimmungen der neuen Zonenordnung, die 1916 in Kraft getreten ist, lassen den Bau von Hochhäusern, wenn auch mit gewissen Höhenbeschränkungen, für ganze Viertel zu. Damit ist der Reiz des Einmaligen und Ungewöhnlichen und der Reklamewert der Hochhäuser ebenso gemindert, wie ihr architektonischer Wert, den sie durch den gesteigerten Maßstab im Rahmen des Stadtbildes und der Stadtsilhouette haben könnten. Die Häufung des Typs verflacht das Charakteristische seiner Erscheinung, und die monumentale Wirkung, die das Hochhaus, isoliert und planmäßig auf bestimmte besonders geeignete Punkte der Stadt verteilt, ausüben könnte, ist durch die häufige Wiederholung vollständig aufgehoben. Der Turm, einst sinnfälliger Ausdruck einer gottgeweihten, zuhöchst gesteigerten Baukraft, und darum immer erfüllt vom Sinn des Denkmals, gleichgültig ob heilig oder profan, ist hier vollständig seiner symbolischen Bedeutung entkleidet, seines architektonischen Wertes beraubt und zu dem fragwürdigen Zweck herabgewürdigt, die Verwaltungsbürokratie jener unpersönlichen Weltmacht zu beherbergen, die rastlos und zwangsläufig umgetrieben, unablässig neue, wenn auch noch so nichtswürdige Bedürfnisse erfinden muß, um ihrem angesammelten Kapital neue Betätigungsfelder zu eröffnen.

Jetzt gibt es schon drei solcher Wolkenkratzerzentren auf Manhattan. Das zweite umfaßt das ganze Gebiet zwischen Pennsylvania-Station und dem neuen Zentralbahnhof. Auf seinem Vormarsch hat es bereits die Fifth Avenue erfaßt, die aus der ehemaligen Wohnstraße für Millionäre jetzt die belebteste und beste Geschäftsstraße der Stadt geworden ist, und es streckt bereits einen neuen und sehr interessanten Ausläufer bis hinauf zur neuen Park-Avenue vor, der Straße der großen, eleganten Miethäuser für die Upper ten, und binnen kurzem wird es mit dem dritten Zentrum zusammengewachsen sein, das jetzt beim Columbus Circle, unmittelbar vor den Toren des Zentralparks, zu entstehen beginnt.

Dazwischen dehnt sich unabsehbar die öde, endlose Steinwüste New Yorks. Schneisengerade, rechtwinklig sich kreuzende Straßen wechselnder Breite sind durch diese Steinhaufen gerissen, allein der Broadway hat die bewegte Linienführung der alten Landstraße beibehalten, aus der er entstanden ist. In dieser dürren, unfruchtbaren Steinwüste verkümmern selbst die spärlichen Oasen, die als künstliche Grünflächen in die Bebauung eingesprengt sind. In dem schönen Zentralpark, der einzigen größeren Grünfläche innerhalb des Bezirks von Manhattan, beginnen bereits die Sträucher und

Bäume, die zwischen den breiten Asphaltstraßen wachsen, unter den schädlichen Einwirkungen des Gasolins abzusterben, und sie beweisen damit, daß sie empfindlichere und zarter besaitete Wesen sind als die Menschen, die den giftigen Gasen der Automobile noch leidlich standhalten. In dichter Folge und in breitem Doppelstrom fluten diese Automobile in den Straßen auf und ab. Schlanke Verkehrstürme regulieren mit farbigen Lichtsignalen diesen Strom durch die ganze Stadt hin. Sie bilden die einzigen Akzente in der eintönigen Flucht der Straßen. Der mechanisierte Rhythmus ihres Go und Stop gehört zu den stärksten Effekten des Straßenbildes. Er wird von Fahrern und Fußgängern mit peinlicher Genauigkeit beobachtet (und hier begreift man die Zwangsläufigkeit der amerikanischen Prohibition).

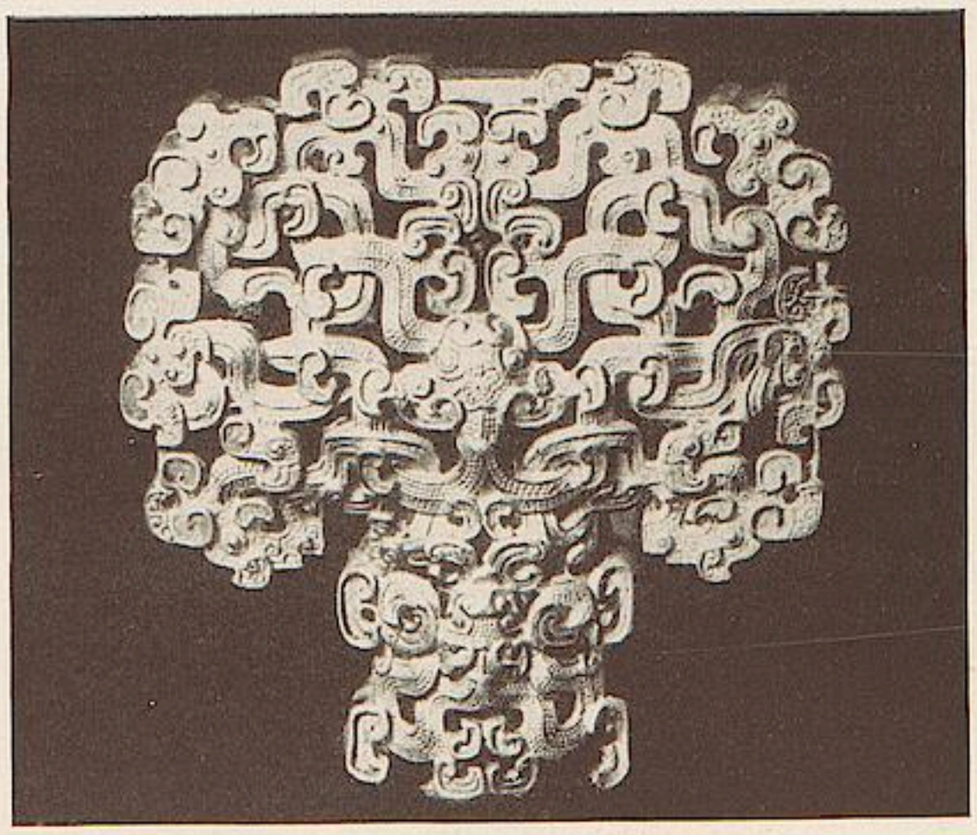
Die Bebauung zeigt in allen Teilen der Stadt die unverkennbaren Spuren eines ungepflegten, überhasteten Wachstums. Entweder gleitet sie gleichförmig in trostloser Eintönigkeit straßauf und straßab, wie in den grauen, frostigen Miethausvierteln der Oberstadt und in den neuen Reihenhausbezirken der östlichen Vorstädte, die in den letzten Jahren unter dem Anreiz der Steuerbefreiung aus dem Boden geschossen sind, oder sie wogt in wilder Springflut und buntestem Durcheinander der Zwecke und Maßstäbe dahin, wie in den der ständigen Umgestaltung unterworfenen Geschäftsvierteln. Wohnhäuser wechseln hier mit Fabrikbauten, Autogaragen und Kinotheatern; zwischen Schuppen, Bahnhöfe und Lagergebäude schieben sich Parkplätze für Automobile; kleine biedermeierisch bescheidene Gotteshäuser stehen, erbarmungswürdig eingekeilt, zwischen turmhohen Bürogebäuden; elegante Warenhäuser und vornehme Hotels erheben sich in der nächsten Nähe schäbiger Holzbuden und abbruchreifer Häuser mit bretterverschalten Fenstern; auf jeder leeren Eckbaustelle machen sich die aufdringlichen, grell bemalten Gasolinstationen breit; die Dächer sind dicht besetzt mit Aufbauten verschiedenster Art, mit Scharen von Schornsteinen, Oberlichtern, Entlüftungsröhren und Wassertanks, und an jeder Stelle, die nur irgend dem Auge erreichbar ist, ragen hohe Plakatwände auf und riesige Eisengerüste für Lichtreklame, die während der Nacht das bunte Feuerwerk ihrer Glühlampen auf die Straße herabsenden. Und diese üble, verdorbene Gischt brandet in breiter Woge gegen die hohen, kahlen Brandmauern der Wolkenkratzer an, die einzeln oder in ganzen Rudeln dazwischen sich auftürmen: ein unbeschreibliches Chaos von niederziehender, lähmender, beleidigender Häßlichkeit.

Die Bebauung trägt durchweg den Stempel des Provisorischen und Unfertigen. Selbst New York, die am meisten europäische unter den amerikanischen Städten, ist in ihrem Stadtbild über das kolonialhafte noch nicht hinausgelangt. Auch diese Stadt trägt in vielen Teilen noch den unverkennbaren Charakter von Wildwest. Man hat sich nicht viel den Kopf zerbrochen über den Plan der Stadt und ihre künftige bauliche Entwicklung. Man hat immer frisch und schnell drauflosgebaut und die Bedürfnisse erfüllt, wie und wo sie sich einstellten. Man hat immer eine Lösung bereit und fragt nicht viel nach ihrem Dauerwert. Man löst das nächstliegende Problem und wirft durch die Lösung zehn neue auf, und man hat das Geschick, an einem wie am andern Geld zu verdienen. Man begnügt sich mit dem Vorläufigen und vertraut auf die sichere Zukunft, die es schon besser machen wird. Und angesichts des sprunghaften Wachstums, das einen ständigen und unaufhaltsamen Wechsel bedingt, lohnt es sich auch kaum, den Versuch einer weiterreichenden Lösung zu unternehmen. In jedem der letzten Jahre ist durchschnittlich eine Stadt von etwa fünfhundert Gebäuden auf Manhattan niedergerissen und dafür eine andere von gleichem Umfang neu errichtet worden. In den Geschäftsvierteln der Stadt haben wir an belebter Verkehrsstraße den Abbruch von Häusern beobachtet, die eine Lebensdauer von zehn, höchstens fünfzehn Jahren erreicht haben, und zwar von Häusern solidester Konstruktion, die in den besten und teuersten Materialien hergestellt waren. Unter solchen Umständen ist die Arbeit des Architekten wenig dankbar, so lohnend der Beruf als Geschäft auch sein mag. Im übrigen kann sich in solchem Chaos auch die beste Einzelleistung nicht behaupten. Auch die guten Bauten, die in der geistvollen Planung und der Sorgfalt des Details der Lehre der École des Beaux Arts alle Ehre machen — und es gibt deren eine überraschend ansehnliche Zahl —, sind dazu verurteilt, in der Brandung unterzugehen, so wie die meisten öffentlichen Gebäude und die Turmhäuser in der Masse verschwinden. Die Zonenbauordnung, die nicht nur die zulässige Bauhöhe im Verhältnis zur Straßenbreite regelt

(als Höchstmaß gilt jetzt das Zweieinhalbfache der Straßenbreite), sondern auch die Art der Bebauung straßen- und viertelweise vorschreibt, hat praktisch noch wenig genützt, zumindest der Geschäftsstadt bisher kaum zu besserer Ordnung verholfen (so wirksam ihr Einfluß auf die architektonische Gestaltung der Wolkenkratzer durch die Einführung der oberen Rücksprünge auch gewesen ist).

Das Stadtbild von Manhattan ist hoffnungslos und endgültig verdorben, ein von der Natur unvergleichlich begünstigter Platz schmachvoll geschändet und nur die Gewalt einer elementaren Katastrophe kann hier Rettung bringen, indem sie einen neuen Anfang schafft. Dies ist kein Platz, wo Menschen leben, wo eine gesegnete Arbeit gedeihen kann. Das ist die Hölle und der Teufel war ihr Baumeister.

LICHTREKLAME AM BROADWAY



DOLCHKNAUF. CH'IN-DYNASTIE (?) GOLD. HÖHE 6 cm

BESITZER: G. EUMORFOPOULOS, LONDON

AUSSTELLUNGEN CHINESISCHER KUNST

PARIS—AMSTERDAM—BERLIN

VON

CURT GLASER

In Dingen der Kunst sind Liebhaber und Sammler oftmals die Schrittmacher der Wissenschaft gewesen. Auf der Suche nach neuen Schätzen häuften sie ungekanntes Material, das sie dem Historiker zur Bearbeitung boten, halfen so, Gebiete zu erschließen, deren Bedeutung für die geschichtlichen Zusammenhänge erst langwierige Untersuchungen offenbar machten. So weitete sich dank den Bemühungen von Händlern und Sammlern im Laufe der letzten Jahre unsere Kenntnis frühchinesischer Kunst in einem erstaunlichen Maße, überraschende Dinge kamen ans Licht, und wenn auch ihre kunsthistorische Bearbeitung nicht mit dem Tempo ihres Erscheinens Schritt zu halten vermag, so öffnen sich doch bereits Ausblicke auf weite Strecken bisher unerforschten Gebietes, und man nimmt Unsicherheit der Bestimmung in den Kauf, wenn nur zunächst die Schätze selbst geborgen werden, deren volle Bedeutung zu erschließen Aufgabe der langsam nachfolgenden Forschung sein wird.

Wie vor fünfzig Jahren Pariser Sammler Japan entdeckt haben, so steht jetzt Alt-China im Brennpunkt des Interesses wiederum Pariser Kunstliebhaberkreise. Findige Händler sind an der Arbeit, dieses Interesse zu fördern, ihm neue Nahrung zuzuführen, und wenn der Boden, auf dem man sich bewegt, noch unsicher und schlüpfrig ist, so ist das nur ein Anreiz mehr für den ehrgeizigen Sammler, der sich auf nichts als die Sicherheit seines Auges angewiesen sieht. Das Pendel der Zeitbestimmung schwingt angesichts manches Objekts noch leicht um ein paar hundert Jahre nach der einen oder anderen Seite. Wissenschaftliche Grundlagen gesicherter Fundumstände fehlen so gut wie ganz, da fast alle Gegenstände wilden Grabungen entstammen, und die glücklichen Finder allen Anlaß haben, den Ort der Herkunft zu verschleiern. Dem archäologisch geschulten Gelehrten ist dieses ganze Unwesen ein Greuel. Er hüllt sich in den Mantel ungläubiger Skepsis. Aber mittlerweile sammelt sich auf Grund eines im einzelnen gewiß oft zweifelhaften, gelegentlich mehr noch: rätselhaften Materials eine Art empirischen Wissens, das nicht verächtlich erscheint, und mit dem auch der wissenschaftlich denkende Gelehrte zu rechnen hat, so lange er nicht in der Lage ist, es mit sicheren Argumenten zu widerlegen oder zu korrigieren.

Im Frühjahr hat in Paris eine Ausstellung stattgefunden, in der vieles zusammengetragen war, was Händlern und Sammlern im Laufe der letzten Jahre an Merkwürdigkeiten altchinesischer Kunst zu erwerben gelungen war. Es gab auch eine japanische Abteilung in dieser Ausstellung und eine vorzüglich beschickte Abteilung persischer Kunst. Aber beide wurden weit übertroffen von der in vielen übervollen Vitrinen ausgebreiteten Schau altchinesischer Kunst mit ihren hunderten von Objekten, von den feierlichen Sakralbronzen der ältesten historischen Epochen bis zu den raffinierten Luxusgerät der Tangzeit.

Die älteste Bronzekunst Chinas ist vergleichsweise gut bekannt, wenn auch über die Datierung einzelner Stücke

nur selten Klarheit zu gewinnen ist. Immerhin ist der allgemeine Charakter der Zierkunst der Chouzeit eine feststehende Größe, und die Frage, in welches Jahrhundert der fast tausend Jahre umspannenden Epoche eine Bronze, oder ob sie noch in die voraufgehende Shangzeit zu datieren sei, ist von minderer Wichtigkeit als die Frage nach der Herkunft ihres Stiles, in dem zentralasiatische Elemente vermutet, dessen in der Tat auffallende Verwandtschaft mit gewissen Formen amerikanischer und nordeuropäischer Frühkunst schon zu manchen gewagten Hypothesen verführt haben. Neben diesem Choustil glaubt man neuerdings einen Stil der Ts'inzeit erkennen zu können. Gewiß ist es gewagt, nach einer tausendjährigen Epoche, deren Denkmäler unterwissenschaftliche Kennerschaft neuerdings, die Hanzeit mit allerlei Formen vor allem tierischer Abkunft reichlicher zu bevölkern und auf Grund auffälliger Verwandtschaft enge Beziehungen des China der letzten zwei vorchristlichen und ersten zwei nachchristlichen Jahrhunderte mit bis nach dem vorderen Asien vordringenden Völkerschaften zu erschließen. Die Kunst der Skythen, die aus zahlreichen Gräberfunden im südlichen Rußland in weitestem Ausmaße bekannt ist, gewinnt unter diesem Gesichtspunkte ein erneutes Interesse. Ein russischer Forscher Rostovzeff hat ein hypothesenreiches Buch über diese südrussische Kunst verfaßt und weitreichende historische Folgerungen aus der formalen Verwandtschaft skythischer, sarmatischer und chinesischer Bronzeverzierungen

FUSS EINES MÖBELSTÜCKS. HAN-DYNASTIE. BRONZE, MIT SILBEREINLAGE. HÖHE 11,5 cm

BESITZER: A. STOLET, BRÜSSEL

schiedlos sich aufreihen, die Datierung in die Herrschaftszeit eines nur fünfzig Jahre, von 255—206 vor Christi Geburt regierenden Kaiserhauses zu wagen. Zudem sind die Angaben über einen Bronzefund, der vor kurzem nach Europa gelangte, und der eben dieser Epoche entstammen soll, wissenschaftlich alles andere als einwandfrei. Aber Beobachtungen, die sich auf die Kenntnis dieses Fundes gründeten, führten zur Aussonderung einer Gruppe bronzener Geräte, deren Charakter und Zierat sich durch eine elegante Verfeinerung deutlich absetzt von den gewaltigen und strengen Formen der ältesten Bronzen.

Herrscht trotz so beginnender Gruppenscheidung doch noch ein ziemliches Dunkel im Reiche ältester chinesischer Kultur, das auch durch spärliche Nachrichten historischer Überlieferung nur wenig erhellt wird, so beginnt die außergezogen. Die Pariser Ausstellung bot reichliche Gelegenheit, solche Zierstücke, deren Herkunft über das ganze asiatische Festland sich verteilt, miteinander zu vergleichen, und die Bedeutung des skythischen „Tierstils" für die Formenentwicklung Chinas zur Zeit der Handynastie wurde greifbar deutlich, sofern man die eben auf Grund dieser Beziehung einleuchtende Datierung der fraglichen Gegenstände in diese Epoche als eine Tatsache hinnimmt. Gewiß zeigt sich auch in dieser Einschränkung wiederum der reichlich hypothetische Charakter unseres Wissens um die Kunst des alten China. Aber auch in anderen Wissenschaften wird die Geltung einer Hilfskonstruktion anerkannt, deren Tragfähigkeit durch Belastungsproben geprüft wird, und wichtiger noch ist der Zuwachs an künstlerisch hochbedeutendem Material, das unsere Vorstellung von der Kultur des

PRABHÛTARATNA UND SAKYAMUNI. 518 N. CHR. GOLDBRONZE
BESITZER: PEYTEL, PARIS

alten China in unerwartetem Maße erweitert, auch wenn die historische Einordnung jedes neu auftauchenden Stückes noch nicht ohne weiteres gelingt.

Mit dem Einsetzen buddhistischer Kunst unter der nördlichen Weidynastie betreten wir historisch gesicherten Boden. Einwandfrei datierte und zum Teil auch lokalisierte Bildwerke erlauben eine stilgeschichtliche Gruppierung, von der wir für die älteren Zeiten noch weit entfernt sind. Buddhistische Steinskulpturen, die noch vor wenigen Jahren die große Mode in Paris waren, beginnen scheinbar im Handel seltener zu werden. Sie waren auf der Ausstellung nur in bescheidenem Maße vertreten. Das Glanzstück buddhistischer Kunst war die kleine vergoldete Bronze der zwei sitzenden Buddhas aus dem Besitze des Herrn Peytel, die übrigens mittlerweile in den Louvre gelangt ist. Von der Zierkunst der Hanzeit zu der raffinierten Überfeinerung dieses Juwels

LEOPARD (TEIL EINES GERÄTES). HAN-DYNASTIE
BRONZE, MIT SILBEREINLAGE. HÖHE 12 cm
BESITZER: A. STOLET, BRÜSSEL

des Bronzegusses führt kein Weg. Der starke Einstrom buddhistischer Fremdkunst, der von Indien nach China gelangte, erklärt eine neue Entwicklungsphase ostasiatischer Kunst, aber er hat ältere Schichten künstlerischer Kultur, die immer wieder zur Oberfläche dringen, nur überlagert, nicht verdrängt.

In der Epoche der Tangkaiser gipfelt die künstlerische Entwicklung des alten China. In dem offenbar in seinen Hauptteilen unmittelbar aus China importierten Hausrat eines japanischen Kaisers der Epoche, der in dem berühmten Schatzhause zu Nara erhalten ist, besitzen wir ein historisches Denkmal ersten Ranges und in ihm einen vollgültigen Maßstab für alle in neuerer Zeit dem Boden Chinas abgewonnenen Schätze. Die zeitliche Stellung vieler nach Europa gelangter Gegenstände wird durch den Vergleich mit Stücken des Shōsōin gesichert, das Vorkommen bestimmter Arten sehr kunstvoller Keramik in so früher Zeit bestätigt. Das in der Vollendung seiner Formen und dem fein gravierten Rankenzierat an Gerät des augusteischen Rom erinnernde Silber, das neuerdings in einer Reihe köstlicher Stücke zutage gekommen ist, bereichert unsere Kenntnis von der viel besungenen Kultur der Tangzeit, von der wir glücklich genug sind, wenigstens eine durch viele Einzelstücke belegte Gesamtvorstellung zu besitzen. Allerdings erinnern manche versuchsweise Datierungen sehr merkwürdiger und stilistisch schwer zu deutende Stücke daran, daß nichts falscher wäre, als auf Grund einer solchen doch nur sehr vorläufigen Allgemeinvorstellung den Begriff chinesischer Kunst des siebenten bis neunten Jahrhunderts allzu eng dogmatisch festzulegen.

Machte es den Hauptreiz der Pariser Ausstellung aus, daß eine Überfülle neuer und unerwarteter Kunstgegenstände, deren ästhetischer Wert unmittelbar überzeugte, vor eine ebenso große Fülle von Fragen und Problemen historischer Art stellte, so versuchte die kleine, sehr gewählte Ausstellung, die von den Freunden asiatischer Kunst in Amsterdam veranstaltet wurde, eine im Vergleich nur bescheidene Zahl von Kunstwerken hohen Ranges in sorgfältigster Aufstellung zu eindringlicher Wirkung zu bringen. Keramik, Plastik und Malerei waren in drei Räumen gesondert. Man sah vielfach die gleichen Gegenstände, die auch in Paris gezeigt worden waren, aber sie gewannen in der anderen Umgebung eine andere Bedeutung. Eindrucksvoll waren die fünf Vitrinen mit keramischen Meisterwerken der Tang- und Sungzeit, die aus den besten Sammlungen von London und Paris zusammengetragen waren. Feierlich standen auf ihren Postamenten, durch schmale Pfeiler geschieden, die alten Sakralbronzen, in ihrer Mitte das malachitgrüne, von zwei archaisch stilisierten Widdern getragene Weingefäß aus dem Besitze des Herrn Eumorfopoulos in London, gegenüber buddhistische Kleinplastiken in vergoldeter Bronze, als bedeutendstes Stück der in dieser Zeitschrift zuerst veröffentlichte Buddha, der Herrn Prof. Sarre in Berlin gehört, und zwei zierliche Holzfiguren, die versuchsweise in die Sungzeit datiert werden.

Auch in Amsterdam sah man das seltsame Zierwerk und Gerät der Hanzeit aus Bronze und Jade, Tiere in naturalistischen und ebenso merkwürdig wie großartig stilisierten Formen, auch hier begegnete man dem gewaltig phantastisch gebildeten bronzenen Drachen der Sammlung Stolet in Brüssel, der mit — einem Fragezeichen — in die Zeit vor der Handynastie versetzt wird. Die Berliner Sammlung erwarb kürzlich ein geflügeltes Bein, das Fragment eines ähnlichen Ungeheuers, das wohl einstmals mit dem jetzt in Brüssel befindlichen ein Paar bildete.

Berlin hatte der Amsterdamer Ausstellung eine Anzahl seiner besten chinesischen Gemälde geliehen und damit dieser Abteilung der Ausstellung das Rückgrat gegeben. Denn im Gegensatz zu dem vielen Vorzüglichen, was an Plastik, Bronze, Keramik und Kleinkunst des alten China nach Europa gelangte, ist der Zuwachs an einwandfreien Gemälden der ältesten Epochen gering geblieben. Allein eine Reihe von Bruchstücken von Freskomalereien, die in ziemlicher Anzahl erschienen, ist als neue Gattung zu nennen. Ihre Datierung schwankt noch von der Tang- zur Mingzeit. Frühere Stücke scheinen vorzukommen, in Paris war ein solches zu sehen, die meisten scheinen wie die zwei guten Proben, die in Amsterdam gezeigt wurden, der späteren Zeit anzugehören.

Kommt man von Ausstellungen, wie sie in Paris und Amsterdam zu sehen waren, nach Berlin zurück, so empfindet man einerseits sehr stark wohl den gesicherten Charakter des musealen Besitzes unserer Sammlung, andererseits aber die abseitige Stellung, in die sie durch die Abschließung

SAKRALGEFÄSS (TSUN) DER CHON-DYNASTIE. BRONZE. HÖHE 45 cm

BESITZER: G. EUMORFOPOULOS, LONDON

der Kriegs- und Nachkriegsjahre gedrängt worden ist. Durch die Ausstellung einer Privatsammlung ist versucht worden, Lücken für eine vorübergehende Zeit wenigstens zu schließen. Im Eingangsraume hat Dr. Otto Burchard den im Laufe der letzten Jahre auf Reisen in China zusammengetragenen Besitz vor allem an früher Keramik ausgestellt. So hat man auch in Berlin jetzt Gelegenheit, die Typen der Töpferkunst der Tangzeit wie der Hauptwerkstätten der in der alten Literatur gerühmten Töpfer der Sungzeit an charakteristischen Beispielen kennen zu lernen. Man wird von einer einzelnen Sammlung weder die Fülle noch die Gewähltheit einer aus vielen Quellen gespeisten Ausstellung erwarten dürfen. Aber manches Stück, das hier gezeigt wird, hätte sich wohl auch in Paris wie in Amsterdam sehen lassen dürfen. Neben der Keramik ist die Kleinkunst in Bronze mit wenigen, aber mit manchen ausgezeichneten Beispielen vertreten, und auch die Skulpturen bedeuten eine wesentliche Bereicherung der in dieser Richtung noch ergänzungsbedürftigen Berliner Sammlung.

Der Plan einer größeren Ausstellung altchinesischer Kunst in Berlin wäre nach dieser Probe wohl zu erwägen. Der deutsche Privatbesitz allein wird noch kaum ergiebig genug sein. Aber es lohnte den Versuch, auch wenn die Schwierigkeit ausländischer Beteiligung nicht gering ist, denn dem deutschen Sammlertum täte der neue Antrieb not, der von einer gut organisierten Ausstellung auszugehen vermag.

IMPRESSIONISTEN

BEI PAUL CASSIRER

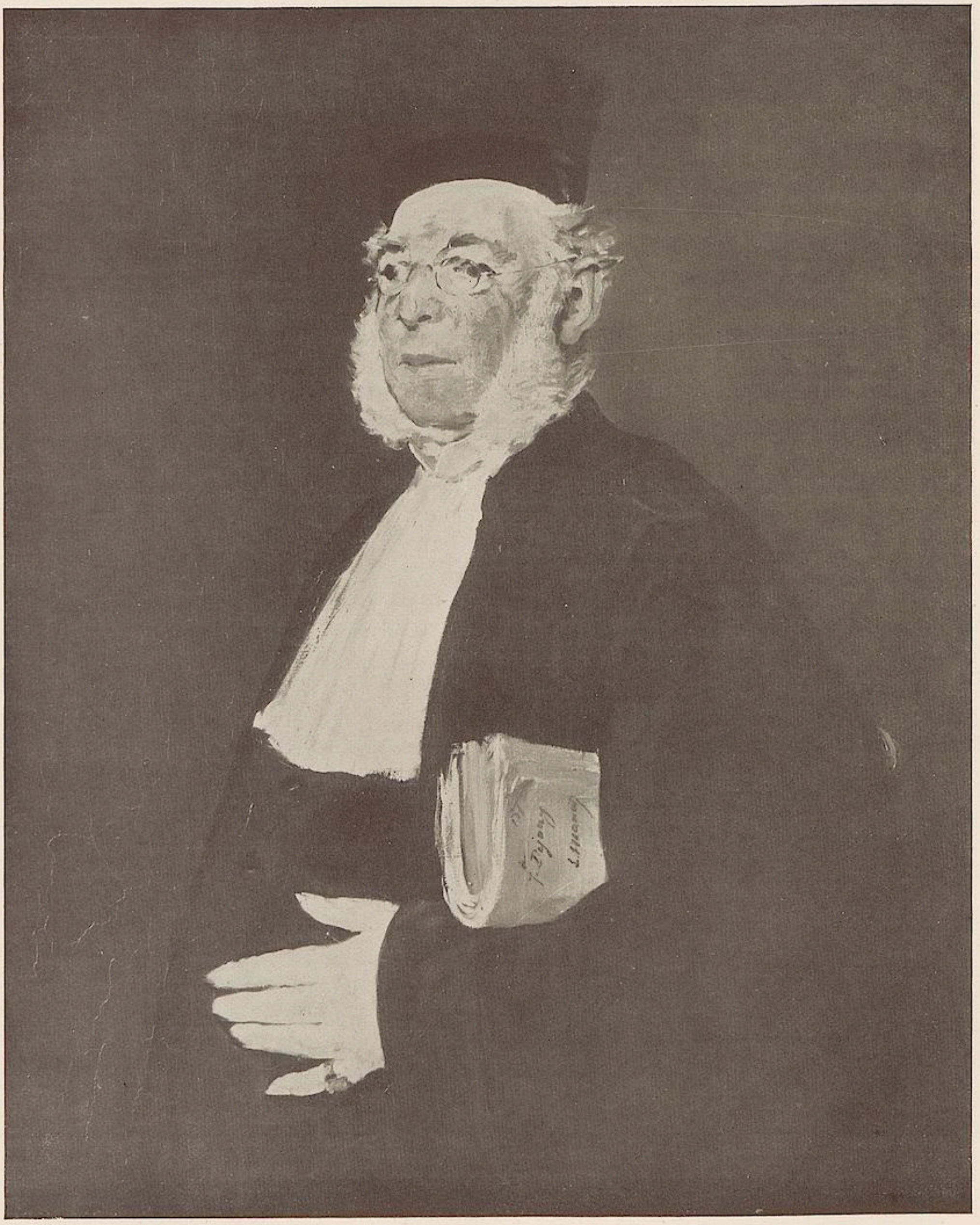
Man konnte sich um fünfzehn Jahre zurückträumen, in jene Zeit, als so schöne Ausstellungen nicht selten waren, als im Kunstsalon Paul Cassirer oder anderwärts klassische Meisterwerke der modernen Malerei regelmäßig gezeigt wurden. Es sollte mit dieser Ausstellung ein Maßstab gegeben werden, wie vor dem Krieg in Deutschland gesammelt worden ist; es ist etwas anderes erreicht worden: es ist ein Maßstab gegeben worden, was gute Malerei ist, ein Maßstab, mit dessen Hilfe manche Entartung unserer Tage korrigiert werden könnte. Dem Kunstsalon Cassirer gebührt für diese Veranstaltung lebhafter Dank. Der Kunstfreund hatte Empfindungen wie ein deklassierter Mensch, der endlich einmal wieder in die ihm zukommende Gesellschaftssphäre gelangt.

Damit soll nicht gesagt sein, daß die Ausstellung unbedingt in allen Teilen überzeugt hätte. Es gab wahrscheinlich zwingende Gründe dafür, daß gewisse wichtige Bilder, die man in deutschem Privatbesitz weiß, nicht zur Stelle waren. Tatsache ist, daß französische Bilder in Deutschland sogar noch besser gesammelt worden sind, als die Ausstellung es veranschaulichte. Es waren freilich nur Meister versammelt; aber auch Meister malen ja nicht immer Meisterwerke. Zudem wirkten die Bilder nicht wie sie hätten wirken können, infolge des wesenlosen Wandtons und des bleichen, ernüchternden Lichts, das im Oberlichtsaal herrscht.

Von den Bildern Manets gaben der „Spargel", der „Flieder" und in einigem Abstand auch die „Melone" einen vollen Begriff von der königlichen Haltung des Riesentalents. Die „Alabama" hätte man gern vermißt, der „Hafen von Bordeaux" hat schöne Stellen, ohne im ganzen aber so zu überzeugen, wie Manets Bilder sonst überzeugen. Die „Schlittschuhbahn" ist nicht völlig realisiert, obwohl die Hauptfigur gemalt ist, als sei sie eine Schwester des jungen Mannes auf dem herrlichen „Déjeuner". Das unvollendete Bildnis Albert Wolffs ist glänzend, nur ist etwas Ölfarbenes nicht überwunden. Der große „Löwenjäger" ist fabelhaft gemalt, hat jedoch etwas von einem Witz; Tartarin von Tarascon blickt aus den Zügen Mr. Pertuisets hervor. Das Bildnis des Advokaten de Jouy ist in seiner daumierhaften Haltung sehr eindrucksvoll. Es ist blendend gemalt, wenn es auch nicht ganz die Tiefe jener Männerbildnisse von Manet hat, in denen der ganze Cézanne schon enthalten ist, und daneben ein Gleichgewicht, das Cézanne in diesem Maße nie ganz erreicht hat.

So viele gute Bilder von Cézanne, wie in dieser Ausstellung, wird man, selbst in Paris, selten beisammen sehen. Das schönste war der „Mann mit den untergeschlagenen Armen", das „Brot", das dünn und blond gemalte Bildnis der Gattin, das Apfelstilleben und eine Landschaft „Sommermorgen". Degas erschien in der Ausstellung etwas vernachlässigt; und auch Monet blieb zu sehr im Hintergrund, was leicht geschehen kann, da den guten Bildern des frühen Mannesalters viele mäßige der letzten Jahrzehnte gegenüberstehen. Pissarro und Sisley waren ihrem Range entsprechend nicht genügend vertreten. Um so stärker wirkten einige Hauptwerke von Renoir. Die große „Badende" von 1870 weist in der lebendigsten und unbefangensten Weise auf die Courbettradition; und in dem großen Bild „Vor dem Konservatorium" sind eigentlich alle Vorzüge des hinreißend liebenswürdigen und dabei geistvoll ergründenden Talents wie in einer Essenz enthalten. Ersten Ranges ist auch das Pastell der „Dame mit dem Schleier". Bedeutend waren die Bilder Daumiers (der eigentlich den Impressionisten nicht zuzuzählen ist). Die „Unterhaltung im Atelier" gibt auf kleinem Raum Formen von innerer Größe. Von van Gogh war eine „Arlesierin" ausgestellt, ein sehr ausdrucksvolles Bild, das jedoch aus jeder Reihe von Meisterwerken der Malerei herausfallen wird; es verliert bei längerer Betrachtung in dem Maße, wie es zuerst schlagend wirkt. Gut ausgewählt waren die Bilder Lautrecs. Doch schwebt über allen Bildern Lautrecs ja ein Fragezeichen.

K. Sch.



EDOUARD MANET, ADVOKAT DE JOUY. 1879

IMPRESSIONISTEN-AUSSTELLUNG BEI PAUL CASSIRER

HONORÉ DAUMIER, UNTERHALTUNG IM ATELIER

IMPRESSIONISTEN-AUSSTELLUNG BEI PAUL CASSIRER

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im Kunstsalon Hartberg waren Bilder aus dem Nachlaß Woldemar Röslers ausgestellt. Sie machten darauf aufmerksam, daß Rösler immer noch — oder schon wieder — ungenügend geschätzt wird. Röslers Nachlaß ist ungleich, enthält aber einige schöne Bilder, die nicht im Verborgenen bleiben sollten. Die deutsche Malerei hat nach Röslers Tode keine Landschaften von solcher Frische, Unbefangenheit und lyrischen Kraft hervorgebracht. Wenn man an Rösler denkt, so denkt man immer auch an den Mai.

*

Die Juryfreie Kunstschau bemüht sich nach wie vor ihre Jahresausstellung am Lehrter Bahnhof so lebendig und interessant wie möglich zu machen. In diesem Jahr sieht es streckenweis sogar schon wohnlich aus in den an sich öden Räumen des Glaspalastes. Ständen den Leitern dieser Ausstellungen mehr gute Bilder und Plastiken zur Verfügung, so würde man an die besten Zeiten der großen Ausstellungen erinnert werden können. An fesselnden Kunstwerken ist aber so großer Mangel, daß selbst diese schönen Anstrengungen nicht viel nützen.

Am besten wirken in diesem Jahr die drei Bilder von Meseck, die alle vom preußischen Staat angekauft worden sind. Meseck hat schwer gearbeitet und ist endlich zu einer ansprechenden eigenen Bildform gekommen, lyrisch monumental, gefällig streng und anmutig herb. Neben seinen Bildern fielen wohltätig die von Kurt Badt auf. Besondere Beachtung verdienten auch die Bilder des Schweizer Huber und die Arbeiten von Fritsch. Herbigs Bilder sind begabt, aber unangenehm künstlich und virtuos. Erik Richters Talent ist voller Geschicklichkeit und neigt dem Illustrativen stark zu. W. Klemm ist sehr altmeisterlich und etwas süßlich geworden, hat sich seine Landschaftsempfindung aber bewahrt. Von Ausländern taten sich Coubine und van Dongen hervor.

*

In der Galerie J. Casper stellte sich ein junger Maler Rudolf Krohne, Berlin, vor. Er ist noch sehr ungleich, doch zeigen einige Arbeiten eine gesund nachempfindende Begabung und lassen auf eine Entwicklung hoffen.

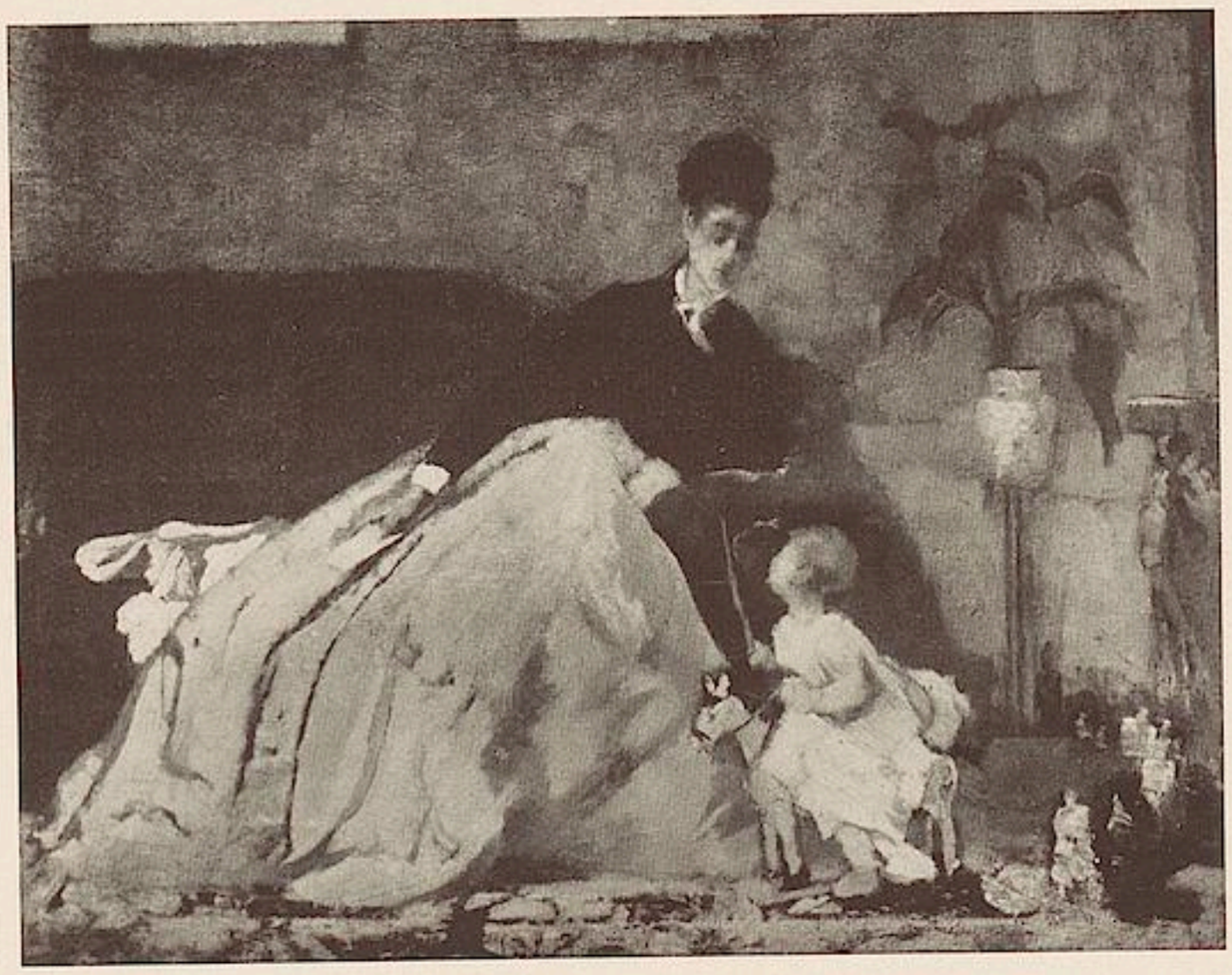
In der Gemäldegalerie Carl Nicolai zeigte Schuppner-Hamm Aquarelle und Ölbilder. Die Arbeiten zeugen von einer ungewöhnlichen Geschicklichkeit, von einer Begabung, die durch Routine schon leicht verdorben ist, die aber sicher des Vortrefflichen fähig ist, wenn sie sich selbst strenger als bisher diszipliniert. Die nach der Natur gemachten Aquarelle sind das Beste — trotz des Corinthzuges. In den Ölbildern ist etwas Professionsmäßiges, das fatal werden könnte.

*

Dietz Edzard hat im Verein mit den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, Berlin-Teptow, für den Sitzungssaal der Farbenfabriken Friedr. Bayer & Co. in Leverkusen bei Köln ein Glasfenster gearbeitet, das im Schloßmuseum wirkungsvoll ausgestellt worden war. Von der Ausführung

AUGUSTE RENOIR, FRAU MIT SCHLEIER. PASTELL

IMPRESSIONISTEN-AUSSTELLUNG BEI PAUL CASSIRER



SCHIDER, MUTTER UND KIND

AUSGESTELLT IN DER SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG, KARLSRUHE

des Fensters ist wieder alles Gute zu sagen, das den Arbeiten der Firma stets nachzusagen ist und das um so schwerer wiegt, als diese Firma Konkurrenz kaum zu fürchten hat, als die schönen Anstrengungen also ohne äußeren Druck zustande kommen. Der Entwurf Edzards ist nicht erfreulich. Das starr Geometrische überwiegt in einer Weise, daß das Interesse bald erlahmt. Die vielen kleinen Figuren verschwinden und werden von dem Rot, Gelb, Blau ziemlich schonungslos brutalisiert. Merkwürdig, daß die Maler so unnaiv werden, wenn sie es mit farbigem Glasmaterial zu tun haben. Entweder sie denken an mittelalterliche Wirkungen oder an kubistische Flächenaufteilungen, oder, wie in diesem Fall, an beides zugleich. Wie wäre es, wenn sie einmal nur an die Natur und an die besondere Technik dächten? Der „Stil" kommt dann schon von selbst.

*

Paul Kleinschmidt, der bei Fritz Gurlitt Bilder und Aquarelle ausstellte und damit zum erstenmal in weiterem Umfange als Siebenunddreißigjähriger vor die Öffentlichkeit trat, ist im Katalog von Meier-Graefe in einer Weise eingeführt worden, die zum Kopfschütteln zwingt. Die Beweisführung empfiehlt nicht, was an Talent vorhanden ist, und sie entschuldigt nicht, was Kleinschmidts Arbeiten fast ungenießbar macht. Die meisten Bilder stellen Bordellszenen mit gräßlichen Weibern dar, denen das Riesenmaß der Leiber über Menschliches hinauswächst. Die Darstellungsmittel lassen an Corinth denken, die Art, wie schonungslos Monumentales gegeben werden soll, erinnert an Beckmann. Kleinschmidt möchte das Ordinäre bis zum Furchtbaren und Gewaltigen steigern, doch haftet er zu fest am Ordinären. Ihn erfüllt Sensationslust, er denkt, lebt und empfindet alles kraß. Dieser ehrgeizige Sensationstrieb steigert die Begabung in gewisser Weise — die Führung der Form ist zuweilen nicht ohne Gewalt, die Organisation der Farbe ist nicht ohne Reiz —, doch vernichtet er sie auch wieder, er verschlingt die eigenen Geschöpfe. Als Ganzes wirkt Kleinschmidts Kunst abscheulich. Hier ist wieder einmal ein Barbarisches, das nicht aus ungebildeter Kraft stammt, sondern aus nervöser Idiosynkrasie. Zudem kommt dieser Niederschlag sozialer Verkrampftheit zu spät. Nachdem die expressionistische Denkart ziemlich abgetan ist, erscheint Kleinschmidt wie ein Nachzügler. Auch darin, daß dieses Talent sich selbst vernichtet, bevor es noch recht zu produzieren begonnen hat. Das Karikaturhafte der Gestaltung richtet sich gegen den Künstler selbst. Diese Bilder sind wilde Gesten eines latent Verzweifelnden; als solche können sie in gewisser Weise ergreifen; mit Kunst haben sie jedoch nur mittelbar zu tun.

K. Sch.

KARLSRUHE

In Erwiderung der Gastfreundschaft, welche im verflossenen Jahr die Thoma-Ausstellung der badischen Landeskunsthalle in Basel und in anderen Schweizer Städten genossen hatte, fand im Juli und August eine große Schweizer Kunstausstellung statt.

„Große Kunstausstellungen" werden im allgemeinen nur mit Vorsicht und einigem Mißtrauen betreten; um so erfreulicher ist es, festzustellen, daß man diesmal keinen Anlaß dazu hatte: gleicherweise ein Verdienst der Aussteller wie der durch Direktor Storck getroffenen Auswahl und Anordnung.

Die Ausstellung brachte eine Übersicht des schweizerischen Schaffens im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert und in der Gegenwart. War auch, wie meist, durch Umstände, die sich nicht meistern ließen, da und dort eine Lücke, so wurde das im historischen Teil doch wieder dadurch wett gemacht, daß man den bedeutenden Persönlichkeiten reichlichen Raum, zum Teil in Einzelkabinetten, anwies und so eine große Klarheit des Gesamtbildes gewann.

Manches war zu entdecken. So etwa die Ehrlichkeit und Reinheit, mit der die Vedutenmaler zu Anfang des verflossenen Jahrhunderts ihr „Handwerk" ausübten, wobei besonders des trefflichen J. J. Biedermann gedacht werden muß, dessen beide Rheinfallandschaften in ihrer phrasenlosen Größe die klassische und unüberbietbare Formulierung dieses Themas darstellen. Da fand man in Füssli, dem genialen Stürmer und Dränger, das Echo einer großen Epoche in eigenartiger Mischung aus Shakespeare, Ossian, Rubens und Michelangelo, und der Oltener Disteli überraschte durch die phantasievolle Liniensprache seiner Grotesken und Satiren. Weiter zu nennen wären die Genfer W. A. und Rodolphe Töpffer, der „Tiermaler" Agasse, von dem hauptsächlich ein feingestimmtes Bild biedermeierlicher Sonntagserholung in die Augen fiel, ein Campagnahirt Leopold Roberts und bedeutende Landschaftsstücke der Diday und Calame. Auch Menn, der Lehrer Hodlers, war mit

H. STURZENEGGER, LANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG, KARLSRUHE

feinen, etwas kühlen Werken vertreten. Halb unter französischem Einfluß standen ferner Chavannes und Schider, dessen „Chinesischer Turm in München" zu den malerisch delikatesten Stücken der Ausstellung zählte. Eine andere Linie führte von der italienisch-deutschen Romantik her. Ein schöner Flußwinkel Gottfried Kellers, das Brautbildnis Ernst Stückelbergs, außerordentliche Werke von Stäbli und Koller erfreuten ebenso wie die gute Auswahl aus dem Schaffen Böcklins und Albert Weltis, die indessen rein nach dem Gesichtspunkt der typischen Bedeutung stattfand und das Bedenkliche nicht unterdrückte. Karl Stauffer war in der Hauptsache als Radierer vertreten; als Widerspiel mag hier auch noch der in Kunst und Leben gleich internationale Frank Buchser angereiht werden.

Mit Recht wurde das zeitgenössische Schaffen unter das Zeichen Ferdinand Hodlers gestellt. Nicht als ob die Jüngeren durchweg zu seinen Nachfolgern zählten, sondern weil er im Guten und weniger Guten die Erscheinung ist, in der alle Linien der Schweizerkunst sich irgendwie zu schneiden scheinen. Daneben stehen andere wie Buri, zum Teil noch Lebende wie Vallet.

Die Wandmalerei der Schweiz ist wohl der Punkt, wo wir mit ihrer öffentlichen Meinung am leichtesten in Konflikt geraten. Schon bei Hodler ist das Verhältnis zwischen Staffelei- und Wandbild nicht ohne weiteres klar und einwandfrei; das stimmt auch für Leute wie Altherr, Amiet, Pellegrini, Humbert und andere, die großenteils im kleinen Format Anerkennenswertes, bisweilen Vorzügliches leisten.

Zwei Kabinette, Zeitgenössischem gewidmet, fielen angenehm auf: das des Blumenmärchenerzählers Kreidolf und das Karl Walsers, der weniger im rein Malerischen, als im Illustrativen und als lyrischer Erzähler sein Bestes gibt.

Der schwerblütige Hermann Huber ringt noch ohne klares Ergebnis mit der Farbigkeit Renoirs. In manchem verwandte Naturen sind von Tscharner und Bodmer. Eine fast geschlossene Gruppe bilden die Basler: Sturzenegger, Lüscher, Donzé und Dick. Sie lieben breiten und farbig gedämpften Vortrag. Kräftigere Töne schlägt P. A. Barth an. Von Älteren muß auszeichnend C. Th. Meyer genannt werden. Ein ebenso charaktervoller wie besonnener Maler ist der Berner Lauterburg, vor allem in seinen Stilleben.

Die Welschschweizer neigen naturgemäß ziemlich betont nach Paris, und im allgemeinen beherrscht da noch der Spätimpressionismus das Feld. Etwas abseits steht vor allem der sehr temperamentvolle und bei allem Geschmack leicht rustikale Alexandre Blanchet, und ein etwas blasierter Könner wie R. Th. Robert. Sehr eindrucksvoll wirken die Genfer Impressionisten M. Barraud, Guinand, Hornung und E. Martin. Eine Mittelstufe zwischen dem konstruktiven Willen der einen und der nervösen Einfühlung der anderen nehmen Ch. Humbert und Madeleine Woog ein.

In der Plastik hatte man sich auf die Vertretung der Zeitgenossen beschränkt.

Als Gesamturteil läßt sich feststellen, daß die Höhe der durchschnittlichen Leistung das Gesicht der Ausstellung bestimmte! Wohltuend empfand man das Fehlen der Schablone und der Folgsamkeit gegenüber dem Schlagwort. Nicht zuletzt muß das Verdienst des Direktors der Badischen Kunsthalle dabei ins rechte Licht gesetzt werden, der trotz mancher lokaler Schwierigkeiten es verstand, den Plan einer wirklich repräsentativen Schau auch mit einigermaßen beschränkten Mitteln durchzuführen.

L. Moser (Karlsruhe).

BARTHÉLEMY MENN, LANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG, KARLSRUHE

CHRONIK

FALSCHE ORIGINALE UND ECHTE KOPIEN

Von vielen berühmten Bildern gibt es Kopien, und von Zeit zu Zeit kommt es vor, daß eine solche angebliche Kopie sich als das wirkliche Original erweist. So ging es mit der Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein, die von Generationen in Dresden bewundert wurde, während sie in Wirklichkeit in Darmstadt hing. Es hat lange gedauert, bis der Glaube an das Darmstädter Original sich durchsetzte, aber heut ist das Dresdener Bild endgültig entthront, und man kann bemerken, daß es anfängt, auch den Besuchern weniger zu gefallen, seit es seinen Ehrenplatz hat räumen müssen. Jetzt richtet sich der Angriff gegen eine andere Berühmtheit der Dresdener Galerie, das Selbstbildnis Rembrandts aus später Zeit, zu dem das Original aus englischem Privatbesitz an den Tag gekommen ist. Ein einflußreicher Händler, dem das Bild jetzt gehört, hat alle Hebel in Bewegung gesetzt, denn es ist immerhin nicht leicht, ein neues Bild gegen eine alte Galerieberühmtheit durchzusetzen. Die Kenner haben ihr Gutachten gegeben. Jetzt ist das Bild nach Dresden zum Vergleich gebracht worden, wie einstmals die Darmstädter Madonna, und Direktor Posse wird auf das Schild seines Bildes schreiben: Kopie nach Rembrandt.

Vielleicht daß nun, da es in Dresden einmal ans Umtaufen geht, auch der Schweizer Besitzer des wirklichen Originals von Raffaels Sixtinischer Madonna sich zu rühren beginnt und mit seinem Bilde angereist kommt. Er könnte immerhin durch den Erfolg der Reise einer anderen Raffael-Madonna ermutigt werden. Hing da im Schlosse zu Putbus auf Rügen seit langer Zeit die sogenannte Madonna di Gaëta, die von allerlei in weitesten Kreisen unbekannten Autoritäten als echter Raffael begutachtet worden ist, und die nur den einen Schönheitsfehler hat, daß sie der mit Recht berühmten und viel bewunderten Madonna aus dem Hause Alba in Petersburg bis auf ein paar unbedeutende Abweichungen gleicht wie ein Ei dem anderen. Besagte Madonna di Gaëta ist jetzt nach Rom gebracht worden, und dort hat Professor Federico Hermanin einen langen Aufsatz geschrieben, der mit vielen Abbildungen in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht worden ist. Hermanin „beweist", daß beide Bilder von Raffael sind. Die Petersburger brauchen also ihr Schild nicht zu ändern, und wer es glaubt, der kann nun auch die Gaëta-Madonna für ein Original von Raffael halten. Aber Lippmann, der einstige Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, war ein kluger Mann, er sagte: Kinder, wenn ihr was beweisen wollt, bildets nicht ab. — Übrigens spukt noch ein echtes Raffael-Original augenblicklich in Rußland. Es ist im Ural aufgetaucht und soll das verlorene Urbild der Madonna von Loreto sein. Es wird so-

PAUL H. BARTH, RUHENDE

AUSGESTELLT IN DER SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG, KARLSRUHE

gar von der „eigenhändigen Unterschrift“ Raffaels und der Jahreszahl 1509 gefabelt, was das Vertrauen in den merkwürdigen Fund nicht gerade erhöht, obwohl in einer Zeitung zu lesen stand, Professor Grabar habe festgestellt, daß die Signatur die Handschrift Raffaels zeige. Hoffentlich zeigt das Bild selbst mehr von der Handschrift Raffaels als die vielen „wirklichen Originale“, die im Laufe der Zeit bereits aufgetaucht sind.

DREI FUNDE

In einer Londoner Auktion wurde ein romanischer Kelch versteigert. Keiner der Anwesenden getraute sich das Stück für echt zu halten, es wurde einem kleinen Antiquar für fünfzig Pfund zugeschlagen. Bei ihm sah es ein deutscher Händler und kaufte es, weil es billig war. Er zeigte es dem berühmtesten Kenner mittelalterlicher Goldschmiedearbeiten, der feststellte, daß der Kelch aus dem Schatze des Abtes Suger von St. Denis stammt und in der Zeit der französischen Revolution gestohlen war. Jetzt steht der Kelch als kostbarste Reliquie in einer berühmten amerikanischen Privatsammlung. —

In einem Berliner Kaufhause standen unter vielem wertlosen, modernen, chinesischen Export-Porzellan zwei schwarze Vasen. Schwarze Vasen aus der Zeit des Kaisers Kang-hi sind bekanntlich das teuerste und seltenste, was es gibt. Nur sind solche Vasen zwar oft schwarz, aber nicht aus der Zeit des Kaisers Kang-hi und dann sehr viel weniger geschätzt. Ein holländischer Kunsthändler sah die Vasen, kaufte sie für wenig Geld und verkaufte sie für sehr viel mehr, denn er hatte gesehen, daß es sich wirklich diesmal um echte, alte Stücke handelte. —

In einer Berliner Antiquitätenhandlung stand eine Bronzefigur, die von dem besten Kenner der Renaissancebronzen für eine Fälschung erklärt worden war. Mit Recht, denn die Patina war falsch, und die Bronze stammte nicht aus der Renaissancezeit. Ein tüchtiger Händler kaufte das Stück — da es falsch war, natürlich sehr billig, ließ die Patina abnehmen, und darunter kam ein Meisterwerk griechischer Kunst zutage, das übrigens vor Jahrzehnten schon einmal sehr berühmt gewesen ist.

HEINRICH FÜSSLI, BILDNIS

AUSGESTELLT IN DER SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG, KARLSRUHE

FERDINAND HODLER, JUNGES MÄDCHEN
PHOTOGR. RASCHER & CO., ZÜRICH
AUSGESTELLT IN DER SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG, KARLSRUHE

Die Ausmalung des Bamberger Doms. Das Apsisgewölbe des Ostchors oberhalb der berühmten Chorschranken mit den Apostelpaaren, der Maria, der Elisabeth und des Reiters, soll mit einer riesigen Christusgestalt bemalt werden. Das Domkapitel hat den Münchner Akademieprofessor Becker-Gundahl mit der Ausführung beauftragt, und eine Kommission, die zur Prüfung des Entwurfes zusammentrat, hat schon vor einer Reihe von Monaten mit großer Mehrheit ihre Zustimmung erklärt. Jetzt hat der Denkmalpflegetag sich der Sache angenommen und einen gut begründeten Protest formuliert, dem sich jeder künstlerisch Empfindende wird anschließen müssen. Ob aber das Unheil noch abzuwenden sein wird, erscheint mehr als fraglich. Eines der weihevollsten Denkmäler deutscher mittelalterlicher Kunst wird zerstört werden. Ein aufdringliches Riesengemälde unmittelbar über der zarten Gestalt des Reiters! Die Wirkung ist nicht auszudenken! Man wird sich in Zukunft mit einem Gipsabguß begnügen müssen, wenn man den Reiz dieses edelsten Bildwerkes noch wird genießen wollen.

Ein unbekanntes Porträt Holbeins ist in englischem Privatbesitz aufgetaucht. Das Bildnis einer jungen Dame gehört zu den besten Arbeiten aus der Zeit von Holbeins erstem englischen Aufenthalt, ist also nach der Darmstädter Madonna und vor dem Basler Porträt seiner Frau und Kinder entstanden. Man kennt nicht viele Arbeiten dieser Epoche und wenige von so hoher Qualität wie das neu erschienene Stück, das Paul Ganz im Septemberheft des Burlington Magazine veröffentlicht hat.

Werner Hegemann gönnt sich in letzter Zeit die Unterhaltung, in den von ihm geleiteten „Monatsheften für Baukunst" (Wasmuth) den Herausgeber von „Kunst und Künstler" zu veralbern. Vor allem kommt er nicht über die Tatsache weg, daß von dem Buch „Der Geist der Gotik" etwa vierzigtausend Exemplare verkauft worden sind. Da es ihm zudem unerträglich ist, zu denken, seine Spiegelfechtereien könnten dem Bedrohten entgehen, macht er, sich vornehm spreizend, brieflich jedesmal darauf aufmerksam, wenn er loslegen will. Solche Drohbriefe gehören nachgerade zur regelmäßigen Redaktionskorrespondenz.

Vor dem Krieg hat es dieser aufgeregte Herr mit einer sensationell aufgemachten, demagogischen Wohnungspolitik versucht; er ist dann als Gesandter des modernen Städtebaues von eigenen Gnaden nach Amerika gegangen, hat als Resultat aber ein komisches dickes Buch mitgebracht, in dem er — in der seiner Eitelkeit schmeichelnden Verkleidung eines Milliardärs — Friedrich den Großen als einen vaterlandslosen Gesellen entlarvt. Jetzt versucht er mit kosmopolitischer Halbbildung Wasmuths „Monatshefte für Baukunst" zu sensationieren. Mit dem Vorgeben, für das lebendig Neue einzutreten, verbindet er eine ganz reaktionäre, akademische, phantasielose Kunstgesinnung. Was mangelnde Einsicht verfehlt, macht menschliche Haltung dann nicht gut. Die Art, wie Hegemann polemisiert, ist für ihn und für die Zeitschrift, die er redigiert, wahrhaft erniedrigend. Sein Ehrgeiz ist es, einen neuen Typus zu schaffen: den des Literaturarchitekten. Architekturkritik unter Musikbegleitung aller Glocken, die er einmal hat läuten hören. Sogar Psychoanalyse kommt vor. Hegemann möchte ein Kerr der Architekturkritik sein. Da ihm dazu — ach, wie sehr! — die Begabung fehlt, bleibt es bei schlingelhaften Schreibmanieren. Er spielt eine schlechte Rolle: er macht den Hanswurst, ohne Gelächter zu erregen.

Albrecht Altdorfer. Das Christoph-Thema hat Altdorfer in den Jahren von 1510 bis 1515 mehrfach beschäftigt. Der heilige Riese, auf dessen Schultern das Christusknäblein hockt, während er, auf einen Baumstamm gestützt, gewaltig ausschreitend die Furt durchwatet, kehrt in Zeichnungen und Holzschnitten der Zeit wieder, und in der Abfolge von dem noch schüchternen Versuch des Jahres 1510 in Hamburg zu dem großartig kühnen Entwurf in Budapest und in der vollendetsten Formung in der neu aufgetauchten Londoner Zeichnung, die wir zum erstenmal abbilden, verdichtet sich die Vorstellung zu jener romantischen Märchenhaftigkeit, der Altdorfer zuerst bildlichen Ausdruck verliehen hat. 1512 ist die neue Zeichnung datiert, 1513 der Holzschnitt, der den Riesen ein paar Schritte weiter, unter der Last zusammengesunken, von vorn zeigt, wohl wenig später endlich jenes andere Blatt, das die Eingangsszene der Legende darstellt, Christoph am Boden hockend, der kleine Christusknabe im Begriff, auf seine Schulter zu steigen. Erstaunlich der Reichtum der Phantasie, der sich an dem spröden Thema doppelt erweist, die bildnerische Vorstellungskraft, die eine Figurengruppe in immer neuen Wendungen zu fassen versteht.

DER REMBRANDT-PROZESS DES FÜRSTEN YUSSUPOFF

Vor einigen Jahren hatte Fürst Yussupoff an den Sammler Joë Widener in Philadelphia die beiden berühmten Rembrandtbildnisse, Rembrandts Sohn Titus und dessen Frau, Magdalene van Loo, für zusammen 500000 Dollars verkauft oder verpfändet. Nach seiner Angabe hatte er abgemacht, wenn er vor dem 1. Januar 1924 die 500000 Dollars mit Zinsen zurückzahlte, sollten die Bilder wieder sein Eigentum werden. Er bot vor diesem Termin Zahlung an und klagte, da Widener die Bilder nicht herausgab, auf Lieferung. Jetzt haben die New Yorker Gerichte entschieden, daß jene Verhandlungen keine Verpfändung, sondern einen rechtsgültigen Kaufvertrag darstellten und daß Widener die Bilder zu Recht als sein Besitz und Eigentum ansieht. Den von Wideners Anwälten angebotenen Vergleich, die Bilder gegen Rückzahlung der halben Million Dollar dem Fürsten Yussupoff zurückzugeben, jedoch gegen die Verpflichtung, sie nicht anderweitig zu verkaufen, hat der Fürst abgelehnt, und so bleiben die Bilder in Amerika.

Es sind zwei meisterhafte Bildnisse aus Rembrandts allerletzter Zeit, ein Jahr vor seinem Tode 1668 gemalt, also in dem Jahre, dem das Braunschweiger Familienbild entstammt, stehende Halbfiguren, einen Meter hoch. Titus hatte sich im Jahre 1668 mit Magdalene van Loo vermählt. Ein ähnliches Porträtpaar aus demselben Jahre, die jungen Eheleute als sitzende Halbfiguren, befindet sich im Metropolitan-Museum zu New York in der Sammlung Altman. Benjamin Altman hatte diese Bilder im Jahre 1909 aus dem Nachlasse des verstorbenen Pariser Sammlers Maurice Kann erworben und sie auf der Ausstellung altholländischer Bilder in New York zur Hudson-Fulton-Feier ausgestellt.

REMBRANDT, TITUS

REMBRANDT, MAGDALENE VAN LOO

Gobelins. Der Direktor der staatlichen Gobelin-Manufaktur in Paris, der bekannte Kunstschriftsteller Geffroy, der u. a. auch Claude Monet eine Biographie gewidmet hat, der von Cézanne gemalt wurde und ein leidenschaftlicher Parteigänger des Impressionismus ist, hat den Auftrag erteilt, in der Manufaktur Gobelins nach Gemälden von Renoir, van Gogh und Cézanne weben zu lassen.

Internationale Ausstellung in London. Am 7. November eröffnet die International Society of Sculptors, Painters and Gravers in der Royal Academy in London eine internationale Ausstellung, zu der, zum ersten Male seit dem Kriege, auch Deutschland eingeladen ist. Jede nichtenglische Nation zeigt eine Sammlung von dreißig Bildern. Das Programm ist dahingehend festgelegt worden, daß für diese Gelegenheit die jüngeren Kunstrichtungen, wie Expressionismus, Futurismus und Kubismus in der Royal Academy nicht gezeigt werden, sondern nur Bilder von Meistern, die heute leben oder im zwanzigsten Jahrhundert noch gelebt haben. Die kleine, aber sehr bedeutsame Sammlung deutscher Bilder wird ergänzt durch eine zehn Stück umfassende Sammlung von Kleinplastik.

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Versteigerung von Graphik und Handzeichnungen moderner Meister (Sammlung L. L. Breslau) bei Paul Graupe, Berlin, 11. und 12. September 1925.

Der Hauptteil der Sammlung setzte sich zusammen aus Arbeiten von Corinth, Liebermann und Slevogt, meist graphische Blätter, aber auch, besonders bei Corinth, Zeichnungen. Von Corinth 337 Nummern, davon 70 Zeichnungen, von Liebermann 343 Nummern, alles Graphik bis auf 2 Zeichnungen, und von Slevogt nur Graphik und illustrierte Bücher, 279 Nummern. Daß einem so großen Angebot gegenüber der Markt nicht aufnahmefähig war, in einem Augenblick wo der Kunsthandel eine Krise durchmacht, versteht sich, und so waren die Preise, auch wo es sich um Probedrucke oder Korrekturdrucke oder frühe Zustandsdrucke handelte, meistens bescheiden. Schon im Jahre 1912 konnte man einen signierten Auflagedruck einer guten eben erschienenen Radierung von Corinth nicht unter 50 Mark haben. Jetzt gingen viele ansehnliche Blätter für 30 Mark und noch weniger fort. Dabei ist zu bedenken, daß Corinths Graphik jetzt, kurz nach dem Ableben des Meisters, verhältnismäßig lebhaftes Interesse fand und von seinem Hauptverleger der Sache wegen gestützt wurde. Die Qualität der Blätter war etwas ungleich, und die Auswahl reichlich zufällig. Aber auch so große Seltenheiten wie die „Tragikomödien" ergaben keine hohen Preise. Josephs Traumdeutung (Schwarz Nr. 5, VI) brachte es in einem signierten Probedruck des III. Zustandes auf Japan nicht über 145 Mark und die Weiber von Weinsberg, signiert, numeriert und legendiert, auf 200 Mark. Wenn man sich erinnert, daß noch vor ungefähr einem Jahre Probedrucke von Hans Meid mit 900 Goldmark bezahlt wurden, kann man den Grad der Depression ermessen, unter der augenblicklich der Kunstmarkt leidet. Auch die öffentlichen Sammlungen konnten diese Gelegenheit, ihre Bestände vorteilhaft zu ergänzen, offenbar aus Mangel an Mitteln, nicht benutzen. Nur das Kupferstichkabinett in Chemnitz erwarb eine schöne Sammlung Liebermannscher Radierungen. Durchschnittlich kosteten gute Blätter von Corinth zwischen 40 und 80 Mark, Probedrucke nur wenig mehr, manchmal aber auch weniger. Der liegende weibliche Akt (Schwarz 90), Radierung, Probedruck in grünlich-schwarzem Ton z. B., wurde schon bei 30 Mark zugeschlagen. Der lithographierte Stierkopf (Schwarz 92), Probedruck des III. Zustandes, kostete dagegen 72 Mark, die 26 Lithographien zum „Hohen Lied" in Probedrucken 430 Mark. Trotzdem die Taxate äußerst vorsichtig abgefaßt waren, wurden sie in vielen Fällen nicht erreicht.

Unter den Zeichnungen und Aquarellen Corinths waren nur wenige von wirklich hervorragender Qualität. Eine der schönsten, ein Studienblatt mit Hunden, Bleistift, aus dem Jahre 1896, kostete 200 Mark, ein Aquarell, liegender weiblicher Akt von 1915, wurde für 150 Mark von der National-Galerie erworben. Die teuerste Corinth-Zeichnung, ein Frauenraub vom Jahre 1910, Kohle, 69:51 cm, stieg bis auf 300 Mark.

Bei Liebermanns Graphik bedauerte man, daß nicht alle Serien von Zuständen einer Platte, etwa der Radierung „Im Garten" (Schiefler 107) oder des „Selbstbildes im Profil" (Sch. 224), die in vollständiger Reihe, mit Variationen, zum Teil auch mit handschriftlichen Korrekturen vorlagen, von den öffentlichen Kabinetten übernommen wurden. Die Entstehungsgeschichte einer Platte, wie etwa auch die der „Mutter und Kind" (Sch. 225), würde man gern in ihren 12 bekannten Stadien in einem Kupferstichkabinett studieren wollen; oder das radierte Bildnis Richard Strauß (Sch. 318), von dem 7 Probedrucke und der endgültige Zustand ausgeboten wurden. Diese Serie kostete zum Beispiel etwas über 300 Mark, und dieser Durchschnittspreis von 40 Mark für einen Probedruck von Liebermann war durchaus der übliche. Nur selten ging einmal ein Blatt über 100 Mark, Widmungsexemplare des „Polo" (Sch. 68) und das „Judenviertel in Amsterdam" (Sch. 71) stiegen auf 135 und 145 Mark; dagegen waren so kostbare Dinge wie die frühen Kaltnadelarbeiten von 1895, etwa die „Strandhäuser" oder „In den Dünen" (Sch. 45) in frühen Abdrucken für 70 und 80 Mark zu haben.

Die Slevogt-Preise bewegten sich auf ähnlichem Niveau, die ja nicht sehr zahlreichen Einzelblätter standen, von Kleinigkeiten abgesehen, zwischen 30 und 80 Mark, der radierte „weiße d'Andrade mit Taschentuch", Probedruck des I. Zustandes, kostete 120 Mark. Die Probedrucke der Lithographien zu „Achill" und zu „Hektor" schwankten zwischen 70 und 120 Mark, die billigsten zum Lederstrumpf kosteten etwa 40 Mark, die teuersten das Dreifache. Die 39 Sonderdrucke zum Sindbad brachten 390 Mark, Probedrucke zu „Wak-Wak" zwischen 40 und 70 Mark, nur einige Blätter mit mehreren Darstellungen brachten 160 und 200 Mark, Probedrucke und Sonderdrucke der selten vorkommenden Holzschnitte aus der Nibelungensage 30—50 Mark. Unter den Mappenwerken stand das eine der fünf Luxusexemplare der „Gesichte" mit 2400 Mark obenan, den zweithöchsten Preis brachten die 52 Vollblätter zum Lederstrumpf (ohne Text) mit 1400 Mark, Cellini folgte mit 900 Mark, ein Vorzugsexemplar des Cortez kostete 685 Mark, die Märchen, wie Königssohn, Fitchers Vogel, Löweneckerchen, Drosselbart, zwischen 80 und 150 Mark, die 6 Blatt Rennskizzen (Lithos) 85 Mark, das Trabrennen (13 Lithos) 100 Mark.

Von ausländischen Graphikern war Delacroix am teuersten. Eine sehr schöne, nur noch in 3 weiteren Abzügen bekannte Lithographie, Giaur und Pascha, Probedruck des I. Zustandes mit den Randeinfällen, wurde von einem Berliner Sammler für 930 Mark ersteigert, der III. Zustand des liegenden Tigers von demselben Sammler für 200 Mark, ein Probedruck zu Hamlet brachte 240 Mark, die Probedrucke zum Faust schwankten zwischen 320 und 585 Mark; Preise, die in Paris heute nicht gezahlt werden. Manets Knabe mit Degen (III. Zustand) kostete 125 Mark, ebensoviel wie die seltene Autographie „Auf der Galerie", das

von Moreau Nélaton nicht beschriebene Exemplar der Slg. Eißler. Munch war nicht teuer, signierte Radierungen kosteten meistens unter 100 Mark, die Farbenlitho der Madonna (Sch. 33) 230 Mark. Ebenfalls im Preise nachgelassen hatte Toulouse-Lautrec, die weniger bedeutenden Lithos konnte man für 8—10 Mark erwerben, 62 Mark für das sehr schöne Blatt „Lender et Auguez dans Fortunio" schien schon ein großer Preis. Die Mappe „Elles", die im vorigen Jahre bei Graupe 1100 Goldmark gebracht hatte, wurde mit 660 Mark zugeschlagen. —

Das Ergebnis dieser Versteigerung war für die Beurteilung des Kunstmarktes aus dem Grunde wichtig, weil die Graphik, die hier zum Angebot kam, im allgemeinen in der Qualität hoch stand und weil es sich dieses Mal nicht, wie sonst gelegentlich, um abgestandene und abgestoßene Kunsthändlerware handelte. Probedrucke, frühe Abzüge, Zustandsdrucke, Korrekturabzüge und Seltenheiten, Dinge, die sonst gesucht waren. Wenn die Preise hierfür im allgemeinen niedrig waren, so drückt sich in dieser Erscheinung einmal die Geldknappheit und die Absatzkrisis des Kunsthandels aus, eine Tatsache, die nicht überraschen kann. Graphiksammler sind rar und die öffentlichen Kabinette haben, mit wenigen Ausnahmen, keine Mittel. Die großen Kabinette, wie Berlin, Dresden, München, Hamburg, Bremen, besitzen Corinth, Liebermann und Slevogt und sind nicht wohlhabend genug, sich Probedrucke und Serien von Zustandsdrucken anzuschaffen, und das Wiener Kabinett war auf der Auktion nicht vertreten.

Die Klärung der Situation hat ihr Gutes vom Standpunkte der Kunst aus. Das graphische Blatt ist nicht mehr Spekulationspapier, die ernsthaften Kunstfreunde sitzen auf einer solchen Auktion wieder mit ihresgleichen zusammen. Die Niedrigkeit der Preise, an dem Vorkriegsniveau gemessen, ist an sich ja kein Unglück. Man lernt die Mark und die halbe Mark wieder achten und daß man ein gutes Blatt von Liebermann, Slevogt und Corinth für 31 Mark erwerben kann, ist bei unserer nun einmal Tatsache gewordenen Armut ein Trost, eine tröstlichere Erscheinung, als wenn die Graphik zu hohen Preisen ins Ausland gewandert wäre. Auch der Mann mit bescheidenen Mitteln kann jetzt wieder gute Kunst sammeln. Und immerhin wurden an diesen zwei Tagen graphische Blätter für zusammen 85 000 Mark placiert.

E. W.

DIE WIEDERHERSTELLUNGSARBEITEN AM DRESDNER ZWINGER

Der Dresdner Zwinger, die berühmteste Festarchitektur des deutschen Rokokos, gewährt augenblicklich einen traurigen Anblick. Die eine Hälfte des Baus ist vollkommen eingerüstet, die andere Hälfte wird bald folgen. Umfassende Restaurierungsarbeiten haben sich als notwendig erwiesen, um den Zwinger nicht in kurzer Frist dem völligen Verfall preiszugeben. Ob der in den Jahren 1711—1722 errichtete Bau Pöppelmanns von Anfang an mehr als eine ephemere Prachtarchitektur für die damalige Hofgesellschaft gedacht war und darum nicht mit restloser Sorgfalt gebaut wurde, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Jedenfalls hat auch der weiche Elbsandstein dazu beigetragen, daß Zeit und Witterung so leicht ihre Spuren in das Bauwerk einzugraben vermochten. Schon am Ende des vorigen Jahrhunderts waren Ausbesserungsarbeiten notwendig geworden. Um die gleiche Zeit erhielt der Zwinger auch jenen grauen Ölanstrich, den man sich gewöhnt hat als seine ihm adäquate Farbe, als schöne Patina anzusehen Dieser Ölanstrich sollte den weichen Stein vor den Einflüssen von Nässe und Kälte schützen. Starkem Regen hielt jedoch auch er nicht Stand, und bei darauffolgendem Frost gefror das Wasser unter dem Anstrich. Das Eis drang in die Fugen und sprengte den Stein. So war der Erfolg dieser Schutzmaßregel nur negativ, der Zwinger drohte an vielen Stellen auseinanderzubersten. Man hat jetzt unter der Leitung des Baumeisters Ermisch angefangen, den Ölanstrich abzulösen, und machte dabei gleichzeitig eine sonderbare Entdeckung. Die Restaurierung am Ende des neunzehnten Jahrhunderts hatte unbekümmert zerstörte Teile des figürlichen Schmucks mit Zement ergänzt, was unter dem Anstrich unsichtbar geblieben war. Erst jetzt wird es allmählich sichtbar, wie morsch das ganze Gefüge unter der Oberfläche ist. Leider sieht man sich nun vor die traurige Tatsache gestellt, an manchen Stellen beinahe Stein für Stein durch neues Material zu ersetzen. Die Skulpturen werden heruntergenommen, an die Originale werden fehlende Gliedmaßen und sonstige Teile von Prof. Wrba und seiner Schule stilistisch möglichst treu anmodelliert und die gesamte Skulptur dann mit dem Storchschnabel kopiert. Die Originale sollen später eine museale Aufstellung finden. Durch die Verwendung eines etwas härteren Sandsteins hofft man, die Haltbarkeit zu verlängern. Der schwere Entschluß, den zukünftigen Zwinger in vielen Teilen nur noch zu einer Kopie zu machen, war die einzige Möglichkeit, den Bau als Gesamtheit zu erhalten. Die den an die dunkle „Patina" des Ölanstriches gewöhnten Beschauer befremdende helle Farbe der bereits ergänzten Teile entspricht im Grunde mehr dem ursprünglich gewollten Eindruck dieser festlichen Architektur. Eine gewisse echte Patina, die das allzu Neue verwischt, bildet sich ja in kurzer Zeit. Man muß auf diese Weise jedenfalls zufrieden sein, daß, wenn auch manches Detail und der Hauch des Originals, der im Grunde nur noch sehr gemindert vorhanden war, verloren gehen, so doch die spezifische architektonische Leistung Pöppelmanns erhalten bleibt.

AUSSTELLUNGSCHRONIK

AMSTERDAM. Bei Müller & Co. wird vom 17.—20. November die Wiener Sammlung Castiglioni versteigert.

BERLIN. Verlag Bruno Cassirer: Am 15. November wird eine Ausstellung von Jugendzeichnungen und Gelegenheitsarbeiten bedeutender Künstler eröffnet.

Die Akademie hat den Großen Staatspreis für Bildhauer und Architekten, die das dreißigste bezw. zweiunddreißigste Lebensjahr nicht überschritten haben, ausgestellt. Die näheren Bedingungen können von der Akademie der Künste, Pariser Platz 4, bezogen werden.

Das Kultusministerium veranstaltet einen zweiten Wettbewerb, um Entwürfe für Brunnen im Botanischen Garten zu gewinnen. Die Bedingungen werden ebenfalls durch die Akademie ausgegeben.

Die Studien-Ateliers für Malerei und Plastik, die von Lewin Funke begründet sind und von Rob. Erdmann geleitet werden, können in diesem Jahr auf eine fünfundzwanzigjährige vortreffliche Tätigkeit zurückblicken.

Bernhard Heyde: Bilder von Ludwig Bartning.

Paul Graupe: Versteigerungen. — 23. November Romantiker-Zeichnungen; 24.—25. November Sammlung S. Hepner; 14. Dezember Alte Holzschnitte.

Künstlerhaus: Herbstausstellung des Vereins Berliner Künstler.

Kunstauktionshaus Lepke: 24. November Sammlung R. M. Meißner und Berliner Porzellan und Antiquitäten; 17. November Gemälde neuerer Meister; 1. Dezember Gemälde alter Meister; 8. Dezember Waffen; 9. Dezember Antiquitäten; 15. Dezember Mobiliar und Kunstgewerbe.

Galerie Rud. Wiltschek: Plastiken von Bernhard Sopher.

Vereinigte Staatsschulen: Steingut und Fayencen (Velten) von Charl. Hartmann.

Amsler & Ruthardt: Bilder u. Aquarelle v. Julius Jakob d. J.

Galerie J. Casper: Bilder von Lore Feldberg und Zeichnungen deutscher Impressionisten.

Buchhandlung des Graphischen Kabinetts: Aquarelle von Heinrich Heuser und H. W. Glaser.

Die Staatliche Kunstbibliothek stellte im Oktober Buchkunst-Arbeiten von E. R. Weiß aus, um damit auf den fünfzigsten Geburtstag des Künstlers aufmerksam zu machen.

Galerie Alfred Flechtheim: Bilder von Georg Baschwitz und Bilder von E. R. Weiß.

Kunsthaus Amelang: Aquarelle und Temperaarbeiten von Hanna von der Mühl — von Thur.

HAMBURG. Galerie Commeter: Aquarelle und Bilder von Emil Nolde, Plastiken von Rodin, Aquarelle von Paul Signac und dreißig Bilder von Maurice Utrillo. Vom 21.—24. Oktober fand die Versteigerung der Sammlung L. G. L., Berlin, statt.

WIEN. Neue Galerie: Gedächtnisausstellung für Julius Zimpel.

Österreichische Galerie des neunzehnten Jahrhunderts: Die fünfte Ausstellung zeigte die künstlerische Entdeckung Salzburgs und des Salzkammerguts.

Auf dem Friedhof in Holz (Kärnten) sind Reste einer altchristlichen Basilika mit Mosaikschmuck aufgedeckt worden.

ULM. Museum der Stadt Ulm: Anläßlich der Tagung des Museen-Verbandes findet eine Ausstellung von Gemälden des Bodenseegebietes vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts statt.

CHEMNITZ. Kunsthütte: Lovis Corinth: Aquarelle, Zeichnung, Graphik.

Kunsthandlung Gustav Gerstenberger: Porzellan- und Majolikaplastik der Gegenwart, vor allem Arbeiten von Gaul, A. Amberg, Storch, Meisel, Scheurich, Barlach, Läuger, Erser, Kolbe, Hötger, Habicht, Poelzig u. a. Vertreten sind die Manufakturen v. Meißen, Berlin, Schwarzburg, Rosenthal usw.

OLDENBURG. Vereinigung für junge Kunst: Kollektivausstellung von Arbeiten Franz Radziwills.

LEIPZIG. Im Kunstverein wird die Goethe-Sammlung A. Kippenberg ausgestellt.

Die Kataloge der Boerner'schen Herbstauktion liegen vor. Sie enthalten ein reiches Material alter Graphik, eine Sammlung von englischen und französischen Kupferstichen und Farbendrucken des achtzehnten Jahrhunderts kommt hinzu. Hingewiesen sei darauf, daß dieser Katalog in einer besonderen Abteilung schöne farbige Alt-Berliner Ansichten enthält, während ein dritter Katalog eine Sammlung sächsischer farbiger Ansichten beschreibt.

KÖLN. Kunstsalon Abels: Zwanzig Bilder von Heinrich v. Zügel. Bronzen von Willy Zügel, dem Sohn des Malers.

WIESBADEN. Hofbuchhandlung Heinrich Staadt: Im Monopolhotel fand am 26. und 27. Oktober eine Versteigerung moderner Graphik statt.

ZÜRICH. Kunstsalon Wolfsberg: Zweihundertzwanzig Werke franz. Kunst (Gemälde u. Graphik): Arbeiten v. Asselin, Bonnard, Camoin, Coubine, Denis, Derain, van Dongen, Friesz, Laprade, Lhote, Manguin, Marquet, Matisse, Pascin, Picasso, Th. Robert, Utrillo, Valloton, de Vlaminck u. a.

Kunsthaus: Internationale Kunstausstellung. Werke von Albiker, Barlach, Beckmann, Bonnard, Chagall, Corinth, Derain, Fiori, Friesz, Gleizes, Großmann, Groß, Jeckel, Hofer, Kokoschka, Kolbe, Liebermann, Maillol, Matisse, Munch, Picasso, Rouault, Slevogt, Utrillo, de Vlaminck u. a.

DRESDEN. Sächsischer Kunstverein: „Die neue Sachlichkeit" und Gedächtnisausstellung W. Steinhausen.

ZWICKAU. König Albert-Museum: Bilder v. M. Pechstein.

STUTTGART. Alfred Hirrlinger: Bilder von Erich Erler, Jul. Seyler und die Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Kunst.

Kunsthaus Schaller: Maler der „Neuen Sachlichkeit".

MÜNCHEN. Graphisches Kabinett: Das graphische Werk Emil Noldes.

KÖLN. Kunstverein: Wilh. Lehmbruck u. Carl Hofer.

FRANKFURT A. M. Max Ziegert: Handzeichnungen und Radierungen von Ludw. Emil Grimm.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

STATUE EINER GÖTTIN. GRIECHISCH. UM 600 v. CHR. MARMOR. HÖHE 2 M

NEUERWERBUNG DES ALTEN MUSEUMS IN BERLIN

Kunst und Künstler

WILHELM VON BODE
ZUM ACHTZIGSTEN GEBURTSTAGE

VON

GUSTAV GLÜCK

Große Menschen werden von der Mitwelt nur höchst selten eben in ihrer Größe erkannt und anerkannt. Ist schon die Welt nach Leopardis Meinung „ein Bündnis von Gaunern gegen die Rechtschaffenen, von Gemeinen gegen die Edlen", so ist sie vielleicht mit noch größerem Recht als ein Bündnis der Unbedeutenden gegen die Hervorragenden, der Mittelmäßigen gegen die Großen zu betrachten. Für nichts hat sie weniger Verständnis als für wahre Größe, ja nichts ist ihr mehr verhaßt, als diese, die von ihr mit erbärmlicher Mißgunst, mit giftigstem Neide verfolgt wird. Die Mittelmäßigkeit sieht in der Größe nur die Fehler, die sie mit ihr gemein hat, nicht die Vorzüge, die sie nicht zu fassen vermag.

Solche düstere Betrachtungen mögen als Anfang eines Festartikels nicht recht passend erscheinen. Sind sie aber nicht dennoch berechtigt als ein dunkler Grund, von dem sich die Gestalt eines Helden leuchtend abhebt? Und als ein Held muß in der Tat der Mann gelten, der mehr als ein halbes Jahrhundert im Dienste der Allgemeinheit steht und achtzig Jahre alt geworden ist, ungebeugt von den ungeheuren Mühen einer kaum übersehbaren Tätigkeit, deren Grundzug ein Gemeinsinn ist, für den die Worte Uneigennützigkeit, Selbstlosigkeit, Aufopferung fast zu gering erscheinen, unbeirrt von den lästigen Hindernissen und Hemmungen, die jedem großzügigen Unternehmen von der knöchernen Bureaukratie bereitet werden, welche über Monarchien und Republiken heute gleichmäßig herrscht, unbeirrt auch von den oft höchst leichtfertigen Angriffen, die in Zeitschriften und Zeitungen von ahnungslosen Laien, von bissigen Skribenten, ja selbst von engeren Fachkollegen gegen jeden gerichtet werden, der Großes schaffen will und schafft, ungebeugt endlich von der Last des Alters, das bei den meisten Menschen eine Schwächung, selbst eine Vernichtung aller Tatkraft mit sich bringt.

Wer im Alter von achtzig Jahren mit Recht von sich sagen darf, daß er allen diesen Gegnern widerstanden hat, der ist ein Held und ein Überwinder, der sich selbst überwunden hat. Das größte Können, das umfassendste Wissen würden allein auf dieser Welt nichts helfen, wenn nicht dahinter eine gewaltige treibende Kraft stünde, ein ganzer Mann, der sich mit seinem ganzen Wesen unaufhaltsam vorwärts bewegt, nach dem von wenigen befolgten Grundsatze des Spectator: „The whole man is to move together".

Ein solcher Mann ist Wilhelm Bode. Er ist, wie alle wissen, Gelehrter, Schriftsteller, Kenner, Museumsleiter, Sammler, Organisator zugleich, aber nichts davon einzeln. Jede dieser Tätigkeiten ist mit den andern untrennbar verbunden und verknüpft durch die gewaltige Kraft einer einzigartigen Persönlichkeit, die überall dieselbe bleibt. Nichts wäre verkehrter, als bei der Betrachtung des Wirkens des Mannes diesen Komplex von Tätigkeiten in einzelne Teile zu zerlegen und diese voneinander zu trennen, wie wenn man von einem großen Brillanten die Facetten abschliffe, um sie einzeln glänzen zu lassen. Sie gehören alle zusammen, sind ein Vieles und Eines. Freilich ist man leicht versucht, sie voneinander zu scheiden, weil jede einzelne dieser Tätigkeiten nicht nur einen ganzen Mann erfordern würde, sondern vielmehr nicht anders als von einer größeren Anzahl von tüchtigen Menschen geleistet werden könnte.

Heute fragt man sich wohl immer: welches Sonderfach hat dieser Forscher, jener Kenner, dieser Schriftsteller, jener Museumsbeamte? Und kaum kann man es verstehen, daß ein einziger Mann als Forscher, Kenner, Schriftsteller und Museumsbeamter so viele Gebiete auf einmal hat überblicken und mit größtem Erfolg bearbeiten können: italienische Malerei und Plastik der Renaissance, vlämische und holländische Malerei vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert, deutsche Malerei von Dürer bis zu Elsheimer, deutsche Plastik von den romanischen Elfenbeinwerken bis zu Schlüter, italienische Möbel und Rahmen der Renaissance, orientalische Teppiche, altflorentinische und hispanomoreske Majoliken, Medaillen der Renaissance, gelegentlich selbst Architektur. Heute schreiben zwar allerlei Skribenten über eine ebenso große Anzahl von Wissensfeldern, das Ergebnis solcher Bemühungen sind aber schemenhafte Kompilationen, im besten Falle geistvolle Plaudereien. So groß Bode im Leben als Plauderer ist, in der Wissenschaft ist er es niemals gewesen. Selbst wenn er größere Gebiete in gemeinverständlicher Weise umfassend behandelt, so schreibt er in seinem anspruchslosen, leicht flüssigen Stil, der freilich den seltenen Reiz seines persönlichen Temperaments, wenn es hie und da auch durchleuchtet, nicht voll wiederzugeben vermag, nur Dinge, die getränkt sind von der vollsten Beherrschung des betreffenden Stoffes, von einer höchst lebendigen Anschauungskraft, von einer wahrhaft ungeheuren Kenntnis des Einzelnen.

Als Forscher verdanken wir Bode eine große Anzahl der wichtigsten überraschenden Funde, grundlegenden Entdeckungen und anregenden Vermutungen. Doch das meiste davon ist so sehr Gemeingut unsrer Wissenschaft geworden, daß davon kaum mehr gesprochen wird — was immer der beste Beweis der Nützlichkeit von Funden und Hypothesen ist. Wie viel Bode auf jedem einzelnen Felde als Kenner geleistet hat, können die Gelehrten ermessen, die auf einem solchen mit ihm zusammen gearbeitet haben, wenn nicht noch mehr vielleicht die Sammler, denen er geraten hat. „Der beste Kenner", sagt Bodes ausgezeichneter Mitarbeiter Max J. Friedländer, „ist der, der sich am seltensten irrt, dessen Irrtum am wenigsten wahrscheinlich ist". Und Bode hat in der Tat, wenn man die ungeheure Anzahl der von ihm abgegebenen Urteile bedenkt, von uns allen am wenigsten geirrt.

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man in einer Berliner Zeitschrift davon sprechen, was Wilhelm Bode für die Museen seiner Stadt geleistet hat. Seit dem Beginn seines segensreichen Wirkens ist ihre Bedeutung, ihr Wert, ihr Umfang so ungeheuer gewachsen, daß sie von aller Welt angestaunt und bewundert werden und daß man mit gutem Recht sagen kann, Bode habe sie eigentlich geschaffen. Wie er dies bewirkt hat, indem er Privatsammlungen ins Leben rief, den internationalen Kunsthandel förderte und nach Berlin lenkte, durch Veranstaltung von Leihausstellungen der mannigfaltigsten Art das Interesse an alter Kunst in den weitesten Kreisen erweckte, das ist nicht minder allgemein bekannt.

„Gegen große Vorzüge eines andern gibt es kein Rettungsmittel als die Liebe." Wir bekennen

uns, Bode gegenüber, zu dieser Liebe, die freilich ein Rettungsmittel ist vor der Macht einer überragenden Persönlichkeit, die aber sich von selbst versteht vor der dem Süddeutschen sich nähernden Liebenswürdigkeit seines Wesens, und wir wünschen nicht ihm, sondern uns und der Welt, daß ihm noch viele Jahre des Wirkens und Schaffens beschieden sein mögen.

ADOLF OBERLÄNDER, DAS KAMEL. BLEISTIFTZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

AUS DEM OBERLÄNDER-ALBUM. VERLAG BRAUN & SCHNEIDER, MÜNCHEN

ADOLF OBERLÄNDER, HÜHNER. BLEISTIFTZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. AUS DEM OBERLÄNDER-ALBUM. VERLAG BRAUN & SCHNEIDER, MÜNCHEN

KUNSTHERBST

VON

KARL SCHEFFLER

Die Jahresausstellungen folgen einander und gleichen sich. Sie werden in Gegenwart von Staatsvertretern festlich eröffnet, und werden geschlossen, ohne recht gewirkt zu haben. Das Publikum kümmert sich nicht groß mehr um Kunstveranstaltungen. Kunstinteresse war vorhanden, als die Pariser Manets „Frühstück im Grase“ zu zerstören drohten. Dieser Aufruhr war das Gegenteil von Gleichgültigkeit; das Publikum spürte in der neuen Malerei neue Weltanschauung, es revoltierte gewissermaßen gegen die eigenen Zukunftsinstinkte. Das kommt bei Bürgern oft vor. Auch sind vor zwanzig Jahren die Sezessionsausstellungen in Berlin mit echtem Interesse besucht worden. Damals gab es noch eine kunstfreundliche Gesellschaft. Sie ist mit dem alten Besitz verschwunden. Heute besuchen nur wenige die Ausstellungen, es herrscht Gleichgültigkeit auf der ganzen Linie.

Von den periodisch wiederkehrenden Ausstellungen sind die der Akademie der Künste am lebendigsten und gründlichsten. Die Herbstausstellung am Pariser Platz, die Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphik und Plastik umfaßt, beweist es aufs neue. An die Spitze hat sich die Akademie gestellt durch eine höchst liberale Anwendung ihres Einflusses. Was in der deutschen Kunst der Gegenwart wesentlich ist, wird von der Akademie immer früher oder später in geschmackvoller und kritischer Weise gezeigt. Freilich muß viel Überkommenes mitgeschleppt werden, und darum geraten die Ausstellungen stets zu umfangreich. Besser können Ausstellungen, die die Jahresproduktion zeigen, aber kaum sein, denn Besseres als das in der Akademie Gezeigte ist nicht vorhanden. Eines nur läßt zu wünschen: die Akademie scheut sich zu sehr vor der Internationalität. Es ist allerdings

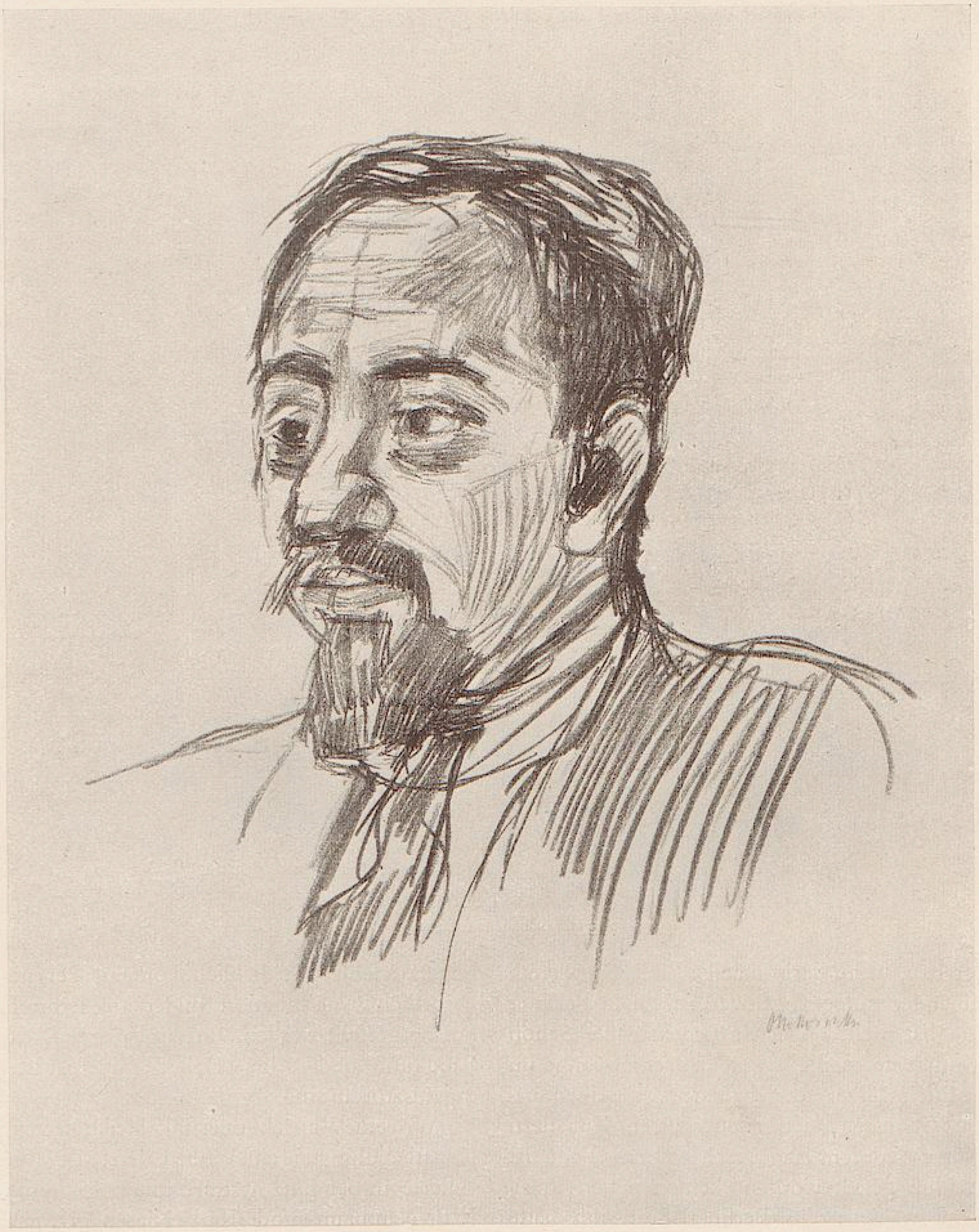
MAX LIEBERMANN, WÄRTERIN UND KIND. KREIDEZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

GEORG WALTER RÖSSNER, ENTWURF FÜR EINE WANDMALEREI
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

auch in den anderen Ländern Europas nicht viel los. Dennoch würde es interessieren, das Beste aus Frankreich, Rußland, England, Holland, Skandinavien, Italien usw. kennen zu lernen. Die Akademie wäre die geeignete Instanz, weil sie Autorität hat und Garantien bieten kann. Internationalität würde auch das Publikum interessieren. Obwohl man sich in allen Ländern nationalistisch gebärdet, fühlt man überall die unaufhaltsame Europäisierung; jedermann interessiert sich für Europa.

Wenn die Akademie nicht die Aufgabe übernimmt, so überläßt sie sie Instanzen, die weniger geeignet sind. Zum Beispiel der Berliner Sezession. Diese zeigt jetzt in ihrer Herbstausstellung eine Kollektion französischer Bilder. Doch ist das Vorhaben ganz unzulänglich realisiert worden. Außer zwei schönen Landschaften von Utrillo fesselt nicht eines der neufranzösischen Bilder. Und die Umgebung läßt auch einen guten Gesamteindruck nicht aufkommen. Es ist an der Zeit, einmal ein kräftiges Wort über die Berliner Sezession zu sagen. Sie ist nur noch eine Travestie dessen, was einst Berliner Sezession hieß. Die Mitglieder sind — Corinth ist ja nun tot — mäßige Künstler, und sie werden nicht besser durch eine laute Kunstpolitik. In den Ausstellungen ist gemeinhin ein Durcheinander wie in einem Möbelwagen. Und die absichtsvolle Heroisierung Corinths macht die Sache auch nicht besser. Was immer dieser Künstlerverein unternimmt, wirkt künstlich aufgeblasen; er gibt sich, ihm gibt die Presse eine Bedeutung, die er nicht hat und haben kann. Es ist darum eine der deroutierten Zeit würdige Verkehrtheit, wenn die Stadt dieser Kunstgesellschaft, wie man hört, mitten auf dem Savignyplatz eine Baustelle zur Verfügung zu stellen gedenkt, damit sie sich dort ein eigenes Ausstellungshaus baue. Es wäre gewiß interessant zu sehen, wie Tessenow, der als Architekt in Aussicht genommen ist, die Aufgabe lösen würde; er ist der einzige, von dem man, nach allen mißlungenen Versuchen, eine wertvolle Lösung erwarten dürfte. Was soll aber selbst



OSKAR KOKOSCHKA, BILDNIS DES HERRN H. S. LITHOGRAPHIE

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES PAUL CASSIRER, BERLIN

KARL HOFER, PAAR AM TISCH. KOHLEZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

ein guter Bau, wenn darin mäßige Bilder in wirrem Durcheinander aufgehängt werden. Die Berliner Sezession hat nicht länger ein Lebensrecht. Schon für Corinth war es nicht gut, daß er so lange im Kreise Mittelmäßiger festgehalten, von seinen natürlichen Genossen, den talentvollsten Künstlern ferngehalten worden ist. Nach seinem Tode ist der Beschluß gefaßt worden, keinen neuen Präsidenten zu wählen; die Berliner Sezession hätte lieber gleich die Auflösung beschließen sollen.

Auch die Juryfreie ist nicht notwendig. Verkannte Kunst gibt es nicht mehr; damit fällt die Existenzberechtigung auch dieser Jahresveranstaltungen. Diese zeigen freilich jedesmal, daß fähige Leute in der Leitung sitzen, denen es nur an gutem Material fehlt. Schließlich können aber nicht allherbstlich viele hundert Bilder am Lehrter Bahnhof ausgestellt werden, um zu beweisen, daß Herr Sandkuhl und seine Helfer gute Ausstellungsorganisatoren sind.

Wo ein Wunsch unerfüllt bleibt, treten ja die Kunsthandlungen ein. Eben jetzt ist eine neue Galerie in der Lützowstraße unter der Leitung von J. B. Neumann und Karl Nierendorf gegründet worden, in Räumen, die das Bauhaus sachlich gut, wenn auch mit Neigung zu kleinen gewaltsamen Originalitäten eingerichtet hat und mit dem Programm die selbständige nachimpressionistische Kunst von Nolde bis Groß zu vertreten, nachdem sich der Kunsthandel sonst für diese Kunst kaum

RUDOLF GROSSMANN, BILDNIS GEORG KAISER. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

noch interessiert. Paul Cassirer hat der ausgezeichneten Impressionistenschau eine gute Ausstellung von Arbeiten Kolbes folgen lassen, die aufs neue beweist, wieviel eine produktive Bildung in der Kunst vermag. Da die Akademie zugleich Arbeiten de Fioris kollektiv ausstellt, kann der Kunstfreund die Tätigkeit zweier unserer besten Bildhauer aufschlußreich vergleichen. Der Ausstellung der Arbeiten Kolbes ist dann eine andere gefolgt, in der die neuen Landschaften Kokoschkas gezeigt werden und auf die wir im nächsten Heft noch zurückzukommen gedenken. In der Galerie von Goldschmidt & Wallerstein wurde die Erscheinung Utrillos durch eine sorgfältige Ausstellung nach oben und unten dem Urteil anschaulich abgegrenzt. Man sieht: Akademie und Kunsthandlungen decken die Bedürfnisse des Kunstfreundes vollauf.

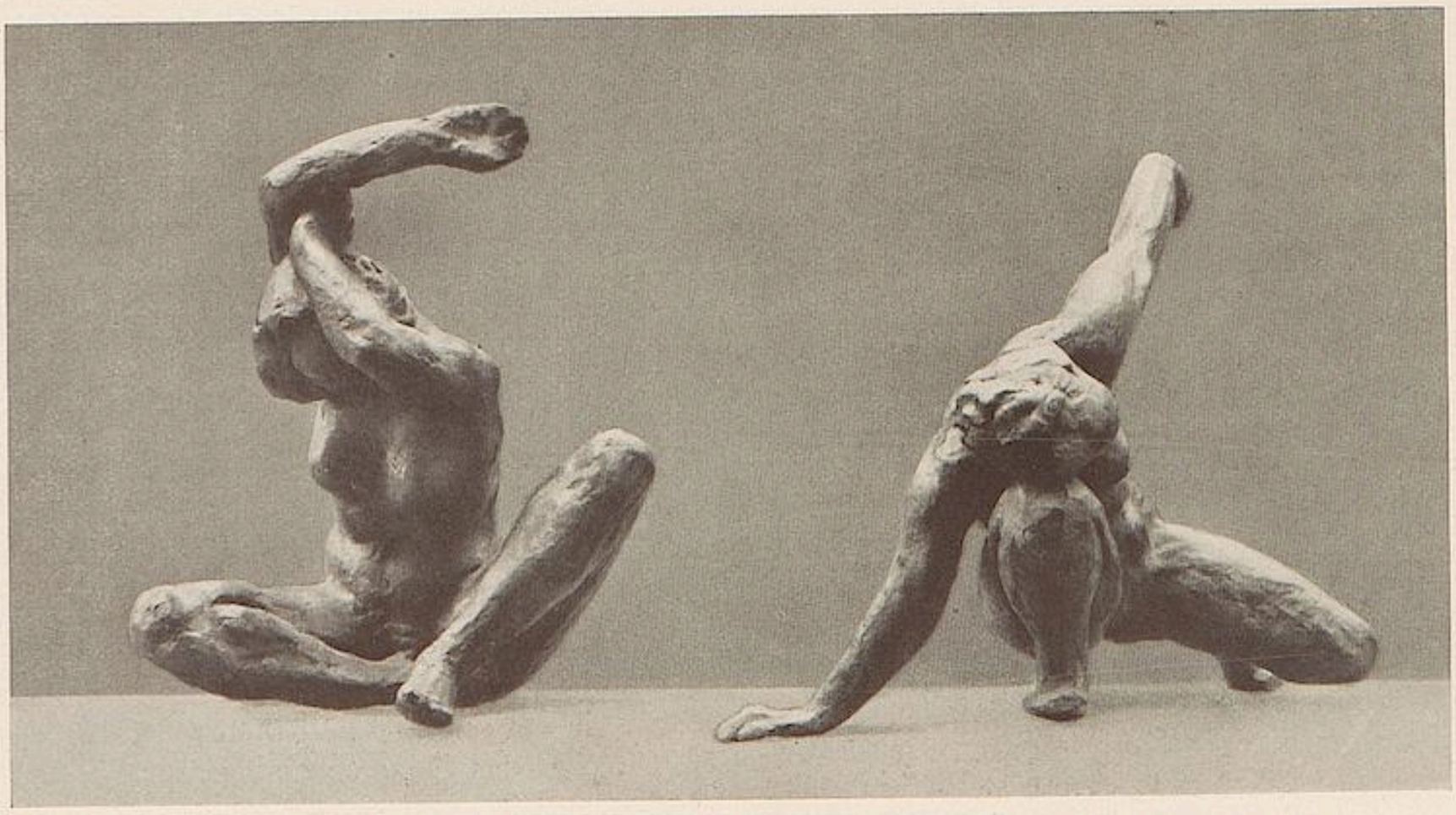
Es bleibt noch die Kunstpflege der Stadt. Sie ist eine ganz trübe Angelegenheit. Es werden Plastiken gekauft und irgendwo auf Plätzen und in den Anlagen aufgestellt. Gleichgültige Werke, gleichgültige Plätze! Man bespricht sogar den Plan, aus den Linden eine zweite Siegesallee zu machen. Kommissionsarbeit! Daneben werden seit Jahrzehnten Bilder für ein städtisches Kunstmuseum aufgehäuft, ehe ein Haus und ein Direktor vorhanden ist. Der zukünftige Leiter dieses Museums wird seine Freude haben, wenn er ein charaktervolles Museum aus Werken machen soll, die die städtische Kunstkommission mit einer ununter-

drückbaren Vorliebe für das Mittelmäßige zusammengekauft hat. Auch das Kultusministerium kauft ja in letzter Zeit regelmäßig Bilder; in diesem Fall ist es aber mehr eine Aktion zur Unterstützung notleidender Künstler. (Ein nicht eben produktiver Sozialismus, obwohl die Künstler ihn in Versammlungen laut fordern und wirklich der seltsamen Meinung sind, der Staat hätte die Verpflichtung, unbesehen den Stand zu schützen, zu erhalten, zu fördern, wenn die Künstler sich selbst nicht mehr erhalten können.) Die Stadt sammelt mit dem Endziel, ein Museum zu machen. Die Liste des bisher Erworbenen sieht so aus, daß die Verantwortlichen kein Recht haben, die Kunstpflege Wilhelms des Zweiten zu glossieren, daß sich vorhersagen läßt, das zukünftige städtische Museum werde eine Blamage sein. Dieses Museum wird des Geistes ein Kind sein, der Berlin seit Jahrzehnten regiert und der stets derselbe ist, einerlei ob er konservativ, liberal, sozialdemokratisch oder kommunistisch etikettiert ist. Der Berliner Kommunalbeamte und Stadtverordnete ist immer mehr noch Philister als Parteigänger; er sorgt instinktiv dafür, daß Berlin die häßlichste Stadt Europas bleibt. Wenn im Rathaus über Kunstfragen entschieden wird, verhüllen die Musen schaudernd ihr Haupt.

Mit diesen Aussichten gehen wir in einen neuen Kunstwinter.

ERNESTO DE FIORI, BILDNIS DES BOXERS DEMPSEY. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



GEORG KOLBE, KLEINBRONZEN. 1925

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

AUS DEM TAGEBUCH EINER AMERIKAREISE

VON

WALTER CURT BEHRENDT

III: Kulturlandschaft

Hackettstown N.J., Twelve Opossum Farm.

27. April. Am dritten Tag ergriff ich die Flucht. Niedergeschlagen von so viel erbarmungsloser Häßlichkeit, floh ich aufs Land, der Weekend-Einladung eines Freundes folgend, der ein paar Stunden von New York entfernt eine kleine Farm bewohnt, abseits des großen Verkehrsstromes, inmitten einer lieblichen Landschaft gelegen. Das einfache weißgestrichene Holzhaus in den zierlich proportionierten Formen des Kolonialstils, von hohen alten Bäumen umschattet, steht an einem grünen, sanft abfallenden Hang, in dessen Tal ein flinkes, klares Bachwasser durchs blühende Gehölz rinnt: ein stiller, geruhsamer Ort, geschaffen zu beschaulicher Ausrast nach dem mörderischen Betrieb und dem Augen- und Seelenaffront der teuflischen Großstadt. Hier freuten wir uns des werdenden Frühlings und der sich verjüngenden Natur, betrachteten andächtig die aufsprießende Saat des trächtigen Bodens und sprachen lang und besinnlich über die neue Sendung, die auf der Menschheit lastet, seit sie sich mehr und mehr dem Boden entfremdet hat...

Am andern Morgen holten wir die Maschine aus der Garage — das Automobil ist hierzulande, dank der verbilligten Produktion, auf dem Wege, ein integrierendes Inventarstück jedes, auch des Arbeiterhaushalts zu werden —, bestiegen den kleinen Wagen und fuhren gemächlich über Land, um ein Stück amerikanischer Kulturlandschaft zu sehen. Es war Sonntag, und nach allen Richtungen entfaltete sich der lebhafte Automobilkorso des Ausflugverkehrs auf den breiten Betonstraßen. In geradem Zug führen Meilen und Meilen dieser betonierten und asphaltierten Autostraßen durchs Land, hart und erbarmungslos zerreißt ihre kahle Fahrbahn die Landschaft, messerscharf durch-

GEORG KOLBE, VIKTORIA. 1925. BRONZE
AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

schneidet sie Feld und Wald. Riesige Plakatwände besäumen diese Straßen, zahlreiche Warnungstafeln weisen auf gefährliche Kurven oder auf nahende Kreuzungsstellen der Eisenbahnen, die hierzulande zumeist noch in Straßenhöhe überführt werden, grellgestrichene Gasolinstationen, die sich in raschem Abstand folgen, und zahlreiche Picknickplätze mit Obstbuden und fliegenden Bufetts für Ice-Drinks, bilden am Rande der Straßen Etappe.

Dazwischen suchen wir einen Ausblick auf die Landschaft zu erwischen.

Das Land ist anfangs flach und offen, dann aber kommen wir in die Ausläufer der Alleghanies hinein, die mit sanften, bewaldeten Höhen in bläulicher Ferne die Aussicht abschließen. Wir überqueren die Wasserscheide und fahren im Tal des Delaware hinauf bis zum Watergap, wo der breite, rasch dahinfließende Strom in einem mächtigen Einschnitt den Durchgang durch die Waldberge erzwungen hat. Im Aufbau und Ausdruck ähnelt diese malerisch-romantische Landschaft ein wenig der grünen Wesergebirgswand bei der Porta Westfalica.

Die Besiedlung des Landes ist auffallend spärlich, der Boden nur wenig durch Kultur genützt. Zwischen weiten Strecken dürren, steinigen Ödlands und rohen unbebauten Bodens sind kleine Flächen bäuerlich bewirtschafteter Felder eingesprengt. Sie gehören zu vereinzelt liegenden Gehöften, deren wechselnder baulicher Zustand auf die nomadenhafte Besiedlung des Landes hindeutet. Neben verlassenen und dem Verfall preisgegebenen Farmerhäusern liegen schmucke, wohlgepflegte Bauernhöfe, in einer soliden Holzbauweise errichtet und, nach Art der schwedischen Bauernhäuser, in leuchtend roter Farbe gestrichen. An das einfache Wohnhaus reiht sich in rechtem Winkel das Stallgebäude an. Eine Art Laubengang öffnet seine breite Seite gegen den Hof hin, der nach den übrigen Seiten mit einem niedrigen Stangenzaun abgeschlossen ist. Bisweilen ist daneben, oder unmittelbar in das Quarrée einbezogen, noch ein runder Siloturm errichtet zur Aufbewahrung des Winterfutters. Nach Art und Umfang ihrer Produktion sind diese bescheidenen Höfe als kleine Bauernwirtschaften anzusehen. Dazwischen sind überall die großen und kleinen Spezialfarmen über das Land verstreut, die sich der Aufzucht von Hühnern widmen, deren Fleisch einen der Hauptbestandteile der amerikanischen Küche bildet.

Dörfer in dem uns vertrauten Sinne gibt es nicht, die geschlossenen Siedlungen tragen durchweg stadtartigen Charakter. Es sind kleine, höchst bescheidene Handelsplätze, zuweilen nur aus wenigen Straßen bestehend, die von Gasthöfen, Läden und ein paar einfachen Wohnhäusern besäumt sind, deren schlichte, säulengeschmückte Holzarchitektur anschauliches Zeugnis ablegt für die achtbare Puritanerkultur, die ehemals hier geherrscht hat.

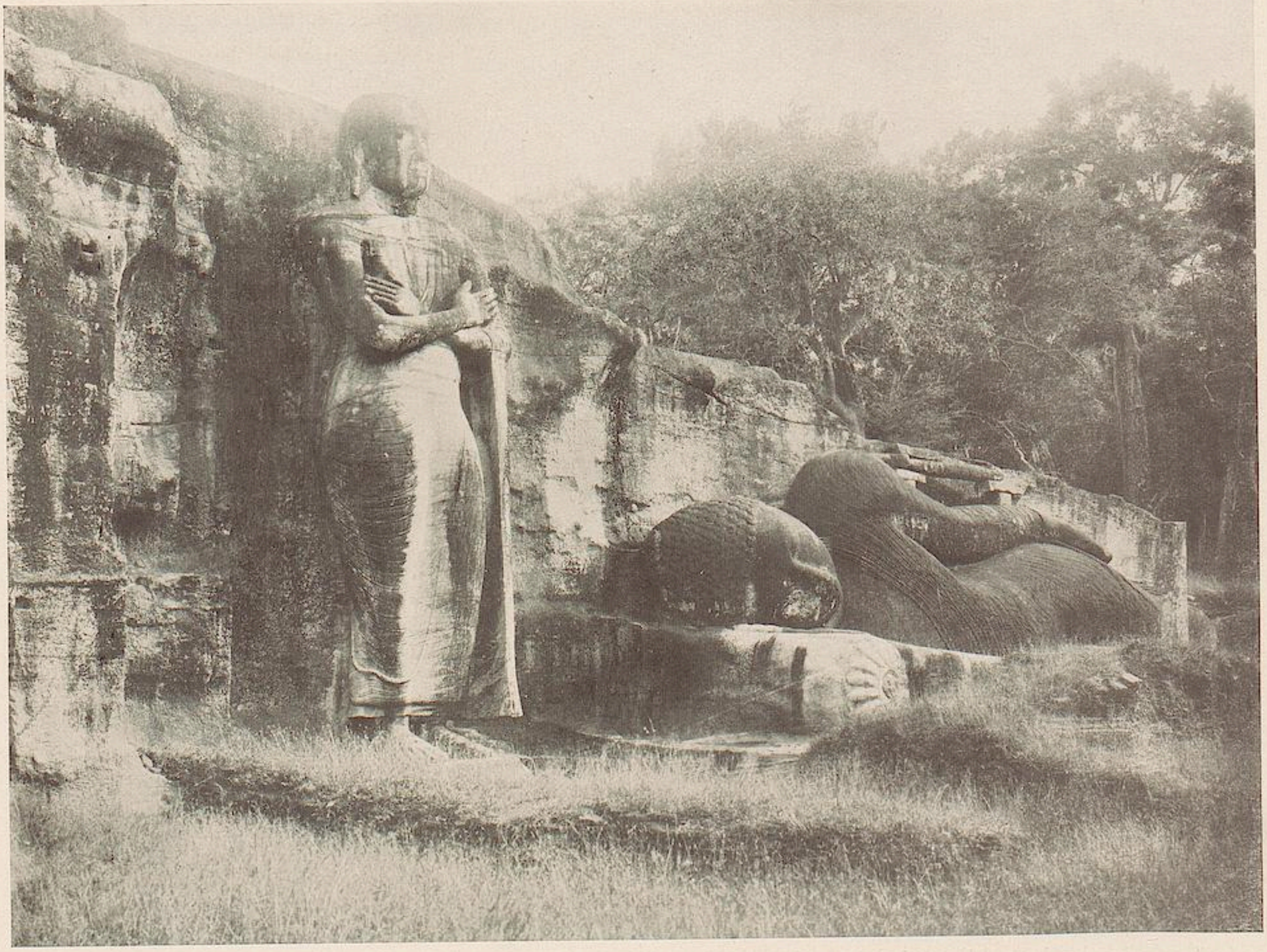
Wo immer aber die neue industrielle Entwicklung dieser Landschaft — die in ihrer Unberührtheit bisweilen heroische Züge trägt — ihre Spuren aufgeprägt hat, da treten auch gleich wieder die Mißbildungen eines hastigen, unorganischen Wachstums in ihrer abschreckenden Häßlichkeit hervor. Wo immer die Industrie in jene kleinen, abseits gelegenen Orte einzudringen beginnt, da begegnet man schon im Weichbild den häßlichen Ausstrahlungen ihrer ungezügelten, hemmungslosen Entwicklung. Der ekle Abraum der Fabriken türmt sich, zu gewaltigen Bergen von Schutt, Scherben und verrostetem Blech gehäuft,

GEORG KOLBE, BRUNNENFIGUR. BRONZE. 1925
AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

rings um die Vorstadt auf. Dahinter ragen die kahlen Brandmauern freudloser Arbeiterquartiere empor, auf riesigen Plakatwänden offerieren Grundstücksgesellschaften ihre gutgelegenen Wohn- und Industriegelände und Ford verkündet mit lapidarem Anschlag die tägliche Rekordleistung seiner Automobilwerke: „7000 mehr als gestern". Keine bodenständige Überlieferung setzt die neuen Teile jener wachsenden Siedlungen in Einklang zu ihrer Umgebung, kein gepflegtes Naturgefühl bringt die Werke der Menschenhand, die Fabriken, die Eisenbahndämme, Brücken und Automobilstraßen, in Übereinstimmung mit den Linien der Landschaft, kein Verunstaltungsgesetz schützt ihre natürliche Schönheit vor dem skrupellosen Draufgängertum einer unbeherrschten Wirtschaft.

So bestätigt die flüchtige Fahrt über Land den Eindruck des Provisorischen und Ungeformten, des Unfertigen und Werdenden. Es ist, als ob das ganze Land sich noch in Bewegung befände, als ob es nirgends schon eine feste Seßhaftigkeit gäbe, als ob man noch nirgends begonnen habe zu siedeln. Wie aber erst mit und durch die enge und dauerhafte Verbindung mit dem Boden die natürliche Landschaft zur geschichtlichen Kulturlandschaft umgewandelt wird, so kann auch erst mit dem Eintritt der Seßhaftigkeit eine echte und tiefe Kultur entstehen.

Ein kräftiges, von keiner Art Gedankenblässe beschwertes Volk lebt hier, in sorglosem Bewußtsein seiner unermeßlich reichen, natürlichen Hilfsquellen, dem ungestümen Drang seiner Jugend. Was wird geschehen, wenn dieser urwüchsige Knabe zum Jüngling gereift ist, wenn er gelernt hat, seine starken Kräfte zu disziplinieren, wenn er gezwungen sein wird, mit seinen heute noch unerschöpflich scheinenden Hilfsquellen hauszuhalten? Zu dieser Zeit wird sich das Schicksal Amerikas entscheiden. Und diese Entscheidung wiederum wird davon abhängen, ob der Jüngling dann in sich entdecken wird, was man nach deutschem Sprachgebrauch gemeinhin die Volksseele nennt.



GAL-VIHARA, ANANDA UND DER BUDDHA IM NIRVANA. RECHTE SEITE DER ANLAGE

U. B. HEIDELBERG

AUS MEINEM OSTASIATISCHEN REISETAGEBUCH

VON

WILLIAM COHN

GAL-VIHARA

Polonnaruwa, den 20. XI. 1924.

Am Morgen um Sonnenaufgang geht es zum Gal-Vihara. Die Anlage liegt etwas abseits vom Zentrum der zahllosen Ruinen von Polonnaruwa, der einstigen berühmten Hauptstadt Ceylons. Ein Seitenweg führt durch Dschungelwald in etwa zwanzig Minuten zum Ziel. Wieder umrauscht uns das Orchester der unter den ersten Sonnenstrahlen eben erwachenden Vogelwelt. Auch die Affen und Äffchen sind schon bei der Morgentoilette oder auf der Suche nach Nahrung und blicken uns neugierig an. Das Gebüsch lichtet sich und plötzlich stehen wir vor dem gewaltigen Denkmal. Wir sind nicht die ersten Besucher. Weißgekleidete buddhistische Nonnen, wie wir sie schon so oft gruppenweise von Heiligtum zu Heiligtum pilgernd auf Ceylon getroffen hatten, verrichten bereits ihre Morgenandacht. Wir erklettern eine kleine Felsnase, die dem Gal-Vihara gerade gegenüberliegt, und von hier aus ist die ganze Anlage mit einem Blick zu übersehen. Ein einziger mächtiger, segmentartig aus dem Boden aufragender Fels

GAL-VIHARA, KOPF DES LIEGENDEN BUDDHA

ist zu einer Bildgruppe gestaltet. Den lebenden Felsen zu menschlicher oder tierischer rundplastischer Form umzubilden, scheint allein Südindien gewagt zu haben. Auch Gal-Vihara ist keine Schöpfung singhalesischen, sondern südindischen Geistes. Links vor uns in einer reichgeschmückten Nische erhebt sich die Gestalt eines sitzenden Buddha. Es folgt eine vergitterte Höhle, in deren tiefen Schatten man eine buddhistische Trinität, reliefmäßig aus dem Felsen gehauen, eben noch erkennen kann. Daneben steht die acht Meter hohe Figur des trauernden Ananda, des Lieblingsschülers Buddhas, mit vor der Brust ehrerbietig gekreuzten Armen. Die ganze rechte Seite des Kreissegments nimmt in einer Länge von fünfzehn Meter die Darstellung des liegenden Buddha ein, des schlafenden, wie der Volksmund meint, des Buddha im Nirvana, wie wir zu sagen pflegen. Jeder kompositionelle Zusammenhang zwischen den Gliedern der Gruppe fehlt. Nur der einheitliche schwarze Granitfels, von dem Tropenregen der Jahrhunderte an vielen Stellen gleichsam ergraut oder weiß geworden, gibt die Bindung. Kalugal-Vihara, das heißt Schwarzfelstempel, ist der eigentliche Name.

Man darf keine Feinheit im Detail suchen. Die mächtigen Abmessungen und die Härte des Granits lassen nur große Formen zu. Auch würde die blendende Sonne jede Einzelheit verschlingen. Der tiefe Eindruck, der von Gal-Vihara ausgeht, rührt von der kühnen Monumentalität der Gesamtanlage her, von der unendlichen Ruhe und feierlichen Strenge, die über den Gestalten liegt, von dem bezaubernden Zusammenklang von tropischer Natur und menschlicher Schöpfung; nein, nicht nur Zusammenklang, sondern Durchdringung könnte man es nennen.

Der Gal-Vihara ist ein spätbuddhistisches Denkmal. Er gehört derselben Zeit an, wie die meisten Ruinen von Polonnaruwa. Parakrama (1164—97), der der Große genannt wird, der mächtigste Fürst, den die Insel sah, war zweifellos sein Erbauer. Längst war der Buddhismus damals auf dem Festlande erloschen, in Ceylon blühte er, wie er noch heute dort blüht.

Die Sonne nähert sich dem Zenith. Schatten und Konturen sind verschwunden. Die Hitze fängt an unerträglich zu werden. Schnell ersteige ich vor dem Aufbruch den Fels von der abfallenden Rückseite her und blicke auf den liegenden Buddha herab und über den Kopf des stehenden Ananda in die Ferne. Die enormen Größenverhältnisse wirken noch phantastischer. Wie winzig fühlt sich der Mensch angesichts dieser gewaltigen Ausgeburten religiöser Einbildungskraft! Mit Mühe schleppen wir uns in die Kühle des auf einem Hügel reizend gelegenen Rasthauses, von dem man auf der einen Seite den Blick auf einen Tank, groß wie ein See, auf der anderen Seite auf die bunten Ruinen von Polonnaruwa hat.

GAL-VIHARA. BUDDHA IN DER GESTE DER MEDITATION

BUDDHA AUS GANDHĀRA. 1. JAHRHUNDERT N. CHR.

BERLIN, MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

DIE ENTSTEHUNG DES BUDDHABILDES

VON

CURT GLASER

Das gemeinsame Kennzeichen des künstlerischen Schaffens wie der kunstgeschichtlichen Forschung des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Emanzipation von dem ästhetischen Dogma der klassischen Antike, wie es von den Künstlern und Schriftstellern der Renaissancezeit neu formuliert worden war. Wunder über Wunder offenbarten sich, da der Horizont sich weitete, seit man vorurteilslos die ganze Fülle künstlerischer Schöpfungen der Zeiten und Völker aufzunehmen gelernt hatte. Vorgeschichtliche Vergangenheit und Mittelalter, ferne Erdteile beider Hemisphären, deren Erforschung bisher in den Händen von Archäologie und Völkerkunde lagen, erschlossen ungeahnte Quellen, da nicht mehr der Damm einer normativen Ästhetik die Erkenntnis der von ihnen geschaffenen künstlerischen Werte verbaute. Die Kunstgeschichte schob ihre Grenzen nach allen Richtungen hinaus.

Zu dem Buche von William Cohn, „Buddha in der Kunst des Ostens". Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Europa wurde zu eng. Das Idealbild der Weltkunst tauchte in großen Umrissen empor.

Nicht ohne Kampf kann eine so tiefgreifende Umwälzung sich vollziehen. Kampf der neuen gegen die alte Anschauung ist das Losungswort auf künstlerischem wie auf wissenschaftlichem Gebiete. Niemals waren die Gegensätze schärfer zwischen den Vorkämpfern neuer Erkenntnis und den Hütern alter Tradition, die schrittweise nur den Boden preisgeben, auf dem sie altgeheiligte Rechte zu verteidigen meinen. Kampfmethoden sind auf der einen wie auf der anderen Seite in Übung gekommen, die wissenschaftliche Forschung nur kennt, wenn reiner Wahrheitsdrang durch parteipolitische Leidenschaft getrübt wird. Die Kunstgeschichte fordert ihr Recht an einem Material, das völkerkundliche und religionsgeschichtliche Wissenschaft als ihr Eigentum hüten, und es ergibt sich der paradoxe Zustand, daß gerade die verdientesten Entdecker und Bewahrer der bildnerischen Hinterlassenschaft fremder Völker mit einer wahren Erbitterung gegen die Erkenntnis der eigenkünstlerischen Bedeutung der Schätze kämpfen, zu deren Hütern sie selbst berufen sind.

Die Aussichtslosigkeit des Kampfes hindert nicht seine Schärfe. Große Gebiete, wie Ägypten, die Länder des Islam, Ostasien, sind von der Kunstgeschichte bereits erobert worden. Nun geht es um Indien, dessen ungeheuer stark religionsbildende Kraft wohl seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit noch überlegen ist, dessen bildschöpferische Taten aber darum keineswegs nur als gleichsam sekundärer Ertrag seiner götterzeugenden Phantasie gewertet werden dürfen. Auf die Frage nach der eigenschöpferischen Fähigkeit des weitgedehnten indischen Kulturgebietes hat sich ein Gelehrtenstreit zugespitzt, der in Wahrheit um das Geltungsrecht des alten Dogmas von der Alleinherrschaft des klassischen Kunstgeistes geführt wird. Denn mit Alexanders berühmtem Eroberungszuge wurden die Grenzen des weiteren Großgriechenland bis nach Indien hinein vorgeschoben, und wenn auch die politische Staatengründung des Eroberers raschem Zerfall preisgegeben war, so bleibt doch die Tatsache einer Berührung indischer mit griechischer Kultur, als deren Zeugnis eine Fülle von Denkmälern eigentümlicher Mischkunst in dem nordwestlichen Grenzgebiet sich erhalten hat.

Die Deutung dieser historisch fraglos hochwichtigen Denkmäler ist zur Kernfrage indischer Kunstgeschichte geworden. Den einen sind sie Ursprung und Ausgangspunkt aller späteren Kunstbetätigung indischer Völker, deren besondere Formbildung nur als Entartung und Abfall von der hohen, idealen klassischen Kunst zu verstehen sei. Den anderen sind sie das traurige Zeugnis provinzieller Tätigkeit griechischer Steinmetzen, die mit ihren Arbeitsgewohnheiten fremde Bildtypen der eigenen Formensprache anglichen. Die einen sehen in Gandhāra die Lösung des Rätsels indischer Kunst überhaupt, buddhistische Spätantike ist das Schlagwort, mit dem die altbuddhistische Kunst als ferner Zweig am Stamm der klassischen Kunst charakterisiert wird, die anderen erkennen in der Mischkunst des nordwestlichen Grenzgebietes nur ein formengeschichtlich allerdings nicht belangloses Zwischenspiel, in Wahrheit aber einen Abfall von den eigenen Idealen indischen Kunstgeistes.

Es ist bereits gesagt worden, daß der Kampf um das Recht der einen oder der anderen Meinung durch parteipolitische Leidenschaft eher beeinträchtigt als gefördert wird. So viel schon über das Problem von Gandhāra geschrieben und geredet wurde, es steht im Grunde noch immer auf dem alten Punkte, und an Stelle schlagkräftiger und stichhaltiger Argumente wurden von beiden Seiten zumeist nur Thesen des Glaubens beigebracht. Es ist charakteristisch für diese Lage des Streites, daß seine Basis nicht verbreitert, vielmehr nochmals eingeengt und von den Hauptwortführern im wesentlichen auf die Frage — nicht der Entstehung der indischen Kunst, sondern des Buddhabildes als solchen zugespitzt wurde. Denn es ist eine unleugbare Tatsache, daß noch kein indisches Buddhabild bekannt geworden ist, das mit Sicherheit in die Zeit vor der Episode der Gandhāraskulpturen datiert werden könnte, während die Bildhauer von Gandhāra selbst sich nicht genug tun konnten in der Darstellung des Erleuchteten in einer Form, deren Nachwirkung in der späteren indischen Plastik ebenfalls wiederum offenkundig ist.

Es ist begreiflich, daß die Verfechter der Theorie von der eigenschöpferischen Bedeutung indischer Kunst gerade hieran den ärgsten Anstoß nehmen, daß eine der unvergänglichsten bildlichen Verkörperungen göttlicher Allmacht und Weisheit, die das Menschengeschlecht erzeugt hat, auf die fremden Steinmetzen zurückgeführt werde, die kurze

BUDDHA AUS MATHURA. 1.—2. JAHRHUNDERT (?)

MUSEUM CALCUTTA

Zeit einmal auf indischem Boden gearbeitet haben, und sie erklären, es dürfe dem Zufall der Denkmälererhaltung keine allzu große Bedeutung beigemessen werden, da wohl die in früherer Zeit in vergänglicherem Material geschaffenen eigen-indischen Buddhabilder sämtlich zugrunde gegangen sein könnten. Aber so richtig diese Bemerkung ist, so wenig ist doch auch sie beweiskräftig, und anstatt nach dem verlorenen frühindischen Buddhabilde zu fahnden und auf sein Erscheinen zu warten, wäre es wohl angezeigt, die allzu schmale Basis des Kampfes zu verlassen und nach einer breiteren Grundlage zu suchen, auf der die Frage nach dem Primat der klassischen Kunst nochmals gestellt werden könnte.

Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, eine Lösung des höchst verwickelten Problems zu bieten, sondern nur auf den Boden hinzuweisen, auf dem eine solche Lösung gefunden werden könnte. Will man die Bedeutung des Einstroms klassisch-antiker Formelemente in die Kunst des Orients ergründen, so wird es notwendig sein, zuerst eben diese Formen zu zergliedern und das Verhältnis der altorientalischen zu der griechischen Kunst selbst zu untersuchen. Es müßte eine Geschichte der künstlerischen Entwicklung und der Formenwanderung in der Welt des Altertums überhaupt zuerst geschrieben werden, eine Geschichte, in die griechische Kunst ähnlich sich einordnen würde wie die Kunst der italienischen Renaissance, die wir heut auch nicht mehr mit Vasaris Augen als eine isolierte Erscheinung sehen, in die Geschichte der europäischen Kunst christlichen Zeitalters. In diesem Zusammenhang würde Griechenlands einzigartige Kunstblüte als ebenso empfangend wie wirkend sich offenbaren, und wenn auch angesichts der spärlich erhaltenen Denkmäler die innige Verflochtenheit der verschiedenen neben- und nacheinander bestehenden künstlerischen Zentren des alten Orient kaum jemals in eindeutig bestimmbare Linien und Fäden sich lösen wird, so muß doch über die Wanderung einzelner Formen und Typen mehr Klarheit zu erlangen sein, als heut noch erreicht ist.

Man spricht heut gern von Wesenserforschung und verachtet eine formengeschichtliche Kleinarbeit, deren Ergebnis aber auch zur Lösung der größten Fragen beizutragen vermag. Die Geschichte der antiken Gewanddarstellung ist eines dieser Probleme, deren Lösung eingehende Untersuchung wohl verlohnen würde, und in die Gandhārafrage könnte gerade eine solche Untersuchung neues Licht hineintragen. Die archaische Form der Gewanddarstellung mit ihren wie festgebügelt parallelen Lagerungen und treppenförmig im Zickzack verlaufenden Rändern scheint nicht in Griechenland entstanden, vielmehr eine im alten Orient weitverbreitete Darstellungsweise gewesen zu sein, die auch in Indien vor der Zeit der „buddhistischen Spätantike“ bereits bekannt gewesen ist. Aus der reifantiken Gewanddarstellung, wie sie den Bildwerken von Gandhāra zugrunde liegt, wäre eine Rückbildung zu der archaischen Faltenform, die spätere indische Skulpturen aufweisen, und die bis nach China wirksam wurde, nur schwer zu erklären. Selbst die archaisierende Umkehr spätgriechischer Kunst zu der altertümlichen Gewandbildung, die über Byzanz in die mittelalterliche Kunst Europas Eingang fand, stellt sich vielleicht mehr als ein Durchschlagen altorientalischer Tradition, nicht so sehr als eine willentliche Rückkehr dar, und die gesamte eigentlich klassische Antike wird unter solchem Gesichtspunkt zu einem wundervollen Zwischenspiel, einer einmaligen Blüte, die nach vergleichsweise kurzer Zeit wieder verwelken mußte.

Folgt man diesem Gedankengange, so muß man in der indischen Kunst notwendig einen nur in seinen späteren Trieben noch erkennbaren Zweig altorientalischer Kunstübung vermuten. Die Beziehungen indischer zu altorientalischer Kunst sind weit enger als die zu der Kunst der klassischen Antike, und deren Gastspiel auf indischem Boden wird — so bedeutsam auch seine Wirkung gewesen sein mag — doch zu einem in tausendjähriger Geschichte nur kurzem Zwischenspiel. Frühindische Kunst erweist sich formengeschichtlich archaisch frühgriechischer Kunst, mit der sie doch niemals in unmittelbare Berührung gelangte, eher verwandt als klassisch antiker oder hellenistischer Kunst. Die wurzelhafte Verbundenheit altorientalischer Kulturen, an der auch die griechische Kunst teil hat, ist stärker als die Beziehung, die aus später direkter Beeinflussung sich ergab. Denn es ist höchst merkwürdig, daß alle spezifisch griechischen Formelemente, die in Gandhāra greifbar waren, in der eigentlich indischen Kunst restlos wieder verschwinden, daß eine klassische in eine archaische Kunst sich rückverwandelt haben müßte, wenn man wirklich glauben wollte, daß die Entstehung der indischen Kunst als eine Verkümmerung der durch Gandhāra vermittelten hellenistischen Antike zu verstehen sei.

Wer solche Anschauung ernstlich verficht, vermag in der gesamten indischen Kunst nur negative Eigenschaften zu erkennen, er sieht alles, was nicht antikem Ideal entspricht, als Abfall von den wahren Gesetzen der Kunst. Wer aber zu jener vorurteilsfreien Betrachtung jeder Kunst sich bekennt, von der einleitend die Rede gewesen ist, der sieht die positive Größe und eigenschöpferische Bedeutsamkeit indischer Kunst, die — gleichgültig in welchem Zusammenhange ihre Formen sich

DER GROSSE BUDDHA VON YÜN KANG. 5. JAHRHUNDERT, CHINA

gebildet haben — jedenfalls nicht auf dem Wege einer Rückentwicklung entstanden sein kann.

Dieser Größe indischer Kunst täte es keinen Eintrag, wenn auch zugegeben werden müßte, daß in ihrer Entwicklungsgeschichte das Zwischenspiel von Gandhāra von weiter reichender Bedeutung gewesen sei, als heut noch notwendig anzunehmen ist. Selbst wenn die Forschung sich mit der Feststellung bescheiden müßte, daß der Gedanke vermenschlichender Darstellung der göttlichen Erscheinung der indischen Kunst erst von den griechischen Steinmetzen, die mit dem Alexanderzuge nach dem Osten verschlagen wurden, eingegeben worden sei, so bliebe doch der Buddha in seinem

indischen Ursprunge unangetastet. Denn der Typus des unbeweglich Verharrenden ist ebenso Schöpfung indischen Geistes, wie in der Form seiner Darstellung alle Spuren hellenistischer Bildung ausgetilgt worden sind, sofern sie einmal über eine provinzielle Sonderart hinaus Geltung erlangt hatten.

So wenig die Rückerinnerung an die klassische Antike der schöpferischen Eigenbedeutung mittelalterlich europäischer Kunst Eintrag tut, so wenig die Bildhauer von Reims und Bamberg durch solche Beziehung zum Range von Nachahmern herabgewürdigt werden, so wenig vermag die Erkenntnis einer mehr oder minder folgenreichen Einwirkung antiker Kunst die Ehrfurcht vor der schöpferischen Leistung indischer Bildner zu mindern. Wer als ideales Ziel der Geschichtschreibung den Begriff der Weltkunst propagiert, sollte aber auch um die Einordnung der griechischen Kunst bemüht sein, denn so unhaltbar der Glaube an ihre Alleingültigkeit ist, so ungerecht ist ihre Herabwürdigung einem entgegengesetzt ästhetischen Ideal zuliebe. Erst wenn die streitenden Parteien auf dem Boden gegenseitiger Anerkennung sich finden werden, wird auch jene vorurteilsfreie Betrachtung der schwierigen Formprobleme, um deren Lösung es geht, sich ermöglichen, die einen positiven Fortschritt kunstgeschichtlicher Forschung auf diesem heut so umstrittenen Gebiete verspricht. Finden die weiter reichenden Fragen altorientalischer Kunst, die von der indischen Kunstgeschichte eines Tages aufgerollt werden müssen, befriedigende Beantwortung, so wird auch die Sonderfrage nach der Entstehung des Buddhabildes bessere Klärung erfahren, als ihr durch isolierte Erörterung und polemische Thesenbildung zuteil werden kann.

NEUE BÜCHER ÜBER OSTASIATISCHE KUNST

VON

CURT GLASER

Die Literatur über die Kunst des fernen Ostens ist im Laufe der letzten Jahre so stark angewachsen, daß dem nicht zunächst interessierten Fachmann die Übersicht kaum mehr möglich ist. Ein kurzer Bericht über die wesentlichen Neuerscheinungen hauptsächlich der fremdsprachigen Literatur wird daher willkommen sein. Nützliche Arbeit wurde vor allem auf dem Gebiete der Erforschung chinesischer Plastik geleistet. Zwei Werke sind hier in erster Reihe zu nennen. Seit langem erwartet, erschienen die zwei ersten Bände des Berichtes über die von Segalen, Gilbert de Voisins und Lartigue in den Jahren 1914 und 1917 unternommenen Forschungsreisen nach den Provinzen Shansi und Sze-ch'uan. Sie bringen im ersten Teile Aufnahmen der Grabskulpturen, die der späteren Han-Zeit und vor allem der Dynastie der Liang entstammen, großartige Monumente der altertümlichen Tierplastik Chinas, von der Chavannes' Bände nur eine unvollkommene Vorstellung vermittelt hatten. Im zweiten Teile folgen weitere Grabmonumente der Gegend von Nanking und buddhistische Skulpturen aus Sze-ch'uan. Man kannte die jetzt veröffentlichten Photographien bisher nur von Ausstellungen des Musée Guimet in Paris, in dessen Annalen auch die ersten vorläufigen Berichte erschienen waren. Ausgedehnte Reisen in China hat der schwedische Gelehrte Osvald Sirén unternommen. Als Ertrag legt er einen dreibändigen Atlas mit Lichtdrucken vor, der eine Übersicht über das Gesamtgebiet chinesischer, vor allem buddhistischer Plastik vermittelt. Ein umfangreicher Textband versucht das kunstgeschichtliche Ergebnis zu formulieren. Zahlreiche sicher datierte und lokalisierte Denkmäler bilden das Gerüst einer stilgeschichtlichen Darstellung, die zeitliche und örtliche Gruppen gegeneinander abzugrenzen und zu deuten unternimmt. Neu ist vor allem der Versuch, den Sondercharakter der Hauptprovinzen des weiten chinesischen Reiches zu bestimmen, der erst auf Grund einer so ausgedehnten Materialkenntnis unternommen werden konnte, wie sie Sirén erworben hat und durch seine Aufnahmen vermittelt.

Das im gleichen Verlage der Brüder Benn in London erschienene Buch von Ashton holt weiter aus, wird aber durch Siréns auf breiterer Grundlage unternommene Arbeit in den Schatten gestellt und überholt. Wer allgemeine Belehrung sucht und über die geschichtlichen Zusammenhänge Aufklärung zu finden wünscht, wird trotzdem Ashtons Werk mit Nutzen studieren. Fordert es an manchen Stellen zum Widerspruch heraus, so bietet es doch eine im ganzen annehmbare Darstellung chinesischer Plastik. Eine grundsätzliche Frage ist es, ob angesichts des nur sehr lückenhaft überlieferten Materials die hervorragenden Denkmäler in Japan erhaltener chinesischer oder von China abhängiger japanischer Skulptur außer acht gelassen werden dürfen. Der Referent ist hier anderer Meinung als der englische Gelehrte und hat in einer Geschichte ostasiatischer Plastik die Gesamtheit der festländischen und insularen Kunst unter einheitlichem Gesichtspunkt zu behandeln unternommen. Wiederum chinesische Plastik — vom Standpunkte des Sammlers — behandelt Alfred Salmony in einem Bändchen, das manche nützliche Hinweise enthält, wenn es auch unter der Unsicherheit des Materials zu leiden hat, das der Kunsthandel zuträgt. Der Verfasser ist durch seine eigene Veröffentlichung der chinesischen Skulpturen des ostasiatischen

Museums in Köln gewarnt, von denen sich die überwiegende Mehrzahl als plumpe Fälschung erwiesen hat. Karl With, der in einem Parallelwerk die japanischen Skulpturen in Köln publizierte, gab neuerdings den schön illustrierten Katalog der Sammlung Yi Yuan heraus, der Skulpturen Süd- und Ostasiens umfaßt und deren Schwerpunkt ebenfalls in ihrem Besitz chinesischer Skulpturen beruht. Übrigens stehen einige Hauptstücke dieser Sammlung seit kurzem in der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen. Als Publikationen wichtiger Sammlungen asiatischer Kunst sind hier ferner die beiden zuletzt erschienenen Bände der von Goloubew begründeten Reihe „Ars Asiatica" zu nennen. Der eine behandelt den Besitz des British Museum an Plastik und Malerei des Ostens, der wohl einzelne bedeutende Stücke enthält, im ganzen aber eher enttäuscht, der andere die Sammlung, die Sirén auf seiner Reise nach China zusammengebracht hat, und die in ihrer Gesamtheit einen höchst interessanten Beitrag zur Geschichte der frühen Plastik und Keramik des fernen Ostens bietet. Nicht zu vergleichen mit dieser Sammlung eines Kenners und Gelehrten sind die Bestände an Grabbeigaben der Tang-Zeit und Dachreiterfiguren der späteren Epochen, die Eduard Fuchs veröffentlicht. Die beiden Bände leiden vor allem darunter, daß der Verfasser seinen eigenen Besitz, den er in Abbildungen vorlegt, erheblich überschätzt. In anderer Hinsicht enttäuscht Langton Warners Darstellung der Frühzeit buddhistischer Plastik in Japan. Der kostbare Band ist wertvoller durch die großen Lichtdrucktafeln, die allerdings kaum neues Material zur Kenntnis bringen, als durch den Text, der hinter einer älteren Veröffentlichung Withs über das gleiche Thema zurücksteht. Eine vor allem kulturgeschichtlich interessante Darstellung eines Sondergebietes chinesischer Plastik, nämlich der Arbeiten in Jade, bietet Pope-Hennessy. Eine wissenschaftlich begründete, knappe und allgemeinverständliche Darstellung des schwierig zu behandelnden Gebietes hat bisher gefehlt. So füllt das gut illustrierte Buch eine Lücke der Literatur und leistet dem Belehrung Suchenden nützlichere Dienste als die wenig kritische Materialanhäufung der zwei Tafelbände von Tanner.

In nur mittelbarer Beziehung zu dem Thema ostasiatischer Kunst steht das Werk von Rostowzew über die skythische Kunst, deren Denkmäler in zahlreichen Gräbern des südrussischen Gebietes zutage gekommen sind. Es ist in jüngster Zeit viel von diesen Funden und ihrer Verwandtschaft mit chinesischen Metallarbeiten, die hauptsächlich in die Han-Zeit datiert werden, die Rede gewesen. So ist eine zusammenhängende Darstellung der Kultur des für den Austausch zwischen dem Osten und Westen hochbedeutsamen Gebietes willkommen, wenn auch der hypothetische Charakter so mancher Kombinationen des gelehrten Verfassers dem aufmerksamen Leser nicht verborgen bleibt.

Zieht man die Summe aus allen diesen Veröffentlichungen, so darf man wohl sagen, daß sich unser Wissen um die Plastik des fernen Ostens im Laufe dieser letzten Jahre erheblich gemehrt und gefestigt hat. Das allgemeine Interesse hat sich auf dieses Gebiet konzentriert, und dieses Interesse der Sammler und Forscher ist nicht ohne fruchtbare Folge geblieben. Demgegenüber ist die Beschäftigung mit östlicher Malerei etwas in den Hintergrund getreten. Nur eine Veröffentlichung von Bedeutung ist zu nennen, das Buch von Waley, das den Standpunkt des Sinologen mit dem des Kunstforschers glücklich vereinigt. Ähnlich wie eine Geschichte der Malerei des klassischen Altertums zum guten Teil sich auf die Aussagen der alten Schriftsteller gründen muß, da die Originalwerke der einstmals berühmten Meister zugrunde gegangen sind, ist eine Geschichte der chinesischen Malerei auf die alte Literatur des Landes angewiesen, deren Deutung eine Hauptaufgabe des heutigen Historikers darstellt. Waley setzt hier die Arbeit fort, die von Giles begonnen worden ist, kann sich aber zugleich auf die besser begründete Kritik der erhaltenen Denkmäler stützen, die von kunstgeschichtlich geschulten Kennern unternommen wurde. Seine Arbeit bietet einen klugen Ausgleich beider Methoden, sie ist nicht nur eine gute Darstellung unseres heutigen Wissens, sondern sie bereichert dieses durch Mitteilung neuer Auszüge aus alten Schriftquellen. Ein nicht allzu umfangreicher Band wie der von Waley kann natürlich nur eine knappe Zusammenfassung des Wesentlichen geben. Wieviel Einzelkenntnis zu sammeln möglich ist, beweist das Buch, das A. Meyer über Li Lung-mien geschrieben hat, einen der in alter Zeit hochgefeierten Maler der Sung-Dynastie, von dessen Hand kein einziges wirklich gesichertes Werk auf unsere Zeit gekommen ist. Es scheint fast paradox, über einen Maler, dessen Werke bestenfalls in Kopien erhalten sind, ein umfangreiches Buch zu verfassen, und die Geduld des Lesers wird zuweilen auf eine harte Probe gestellt. Wer aber für das Geistesleben und die künstlerische Kultur des alten China sich ernstlich interessiert, wird auch dieses Buch nicht ohne Nutzen aus der Hand legen.

Über die ältesten Sakralbronzen Chinas, die seit alter Zeit das begehrteste Sammelobjekt gewesen sind, haben Spezialveröffentlichungen in europäischer Sprache bis vor kurzem gefehlt. Jetzt erschienen kurz hintereinander drei Werke in deutscher, englischer und französischer Sprache. Voretzsch versuchte ein Handbuch der Bronzekunde zu schreiben, vor allem auf die Kenntnis der ehemalig kaiserlichen Sammlung in Mukden gestützt, deren Qualität er sehr hoch einschätzt. Koop gibt einen Tafelband mit kurzem einführendem Text, der die vier hauptsächlichen Stilgruppen unterscheidet, ohne sich auf die sehr schwierige zeitliche Fixierung festzulegen, und endlich ließ der Kunsthändler Loo seinen außerordentlichen Besitz an altchinesischen Bronzen in ausgezeichneten Lichtdruckabbildungen publizieren.

Ein ebenso viel begangenes wie viel umstrittenes Gebiet ist die chinesische Frühkeramik, für das in deutscher Sprache Rücker-Embden den besten Führer geschrieben hat. Seit Hobsons Handbuch, das erst 1915 erschienen, jetzt längst vergriffen und gesucht ist, die Anschauungen heutiger Kenner niedergelegt hat, ist eine Art von Übereinkunft der Wissenden entstanden, die für eine archäologisch gesicherte Grundlage eintreten muß. Ersatz für Hobsons Werk wollen zwei Bände bieten, die im Verlage der Brüder Benn erschienen sind. Über die Frühzeit, d. h. die Epochen von den Han- bis zu den Sung-Kaisern, handelt Hetherington ein wenig schulmeisterlich und nicht immer glückliche Worte für die schwer zu fassende Materie findend. Über die Ming-

waren berichtet Hobson in einem dicken Bande, der an die Aufnahmefähigkeit des Lesers keine geringe Anforderung stellt und auch den Geduldigen mit einem Gefühl der Unbefriedigung entläßt, da so differenzierte Erörterungen doch nur fruchtbar werden, wenn der Leser die besprochenen Stücke selbst mit Hand und Auge zu prüfen in der Lage ist. Ein Abbildungsband, dem beide Verfasser ein gemeinsames Vorwort voranschicken, will endlich die Materialkenntnis vermehren. Wer eine kurze Einführung in die schwierige Materie sucht, der in London eine eigene Gesellschaft von Sammlern und Forschern ihre ständige Bemühung widmet, dem sei das kleine Handbuch empfohlen, das Hobson für die Sammlung des British Museum geschrieben hat. Von besonderer Bedeutung ist endlich die soeben begonnene Publikation der bedeutendsten Sammlung chinesischer Keramik, die George Eumorfopoulos in London vereinigt hat. Leider entspricht das seit langem angezeigte und mit Spannung erwartete Werk nicht allen berechtigten Wünschen, da die meist viel zu kleinen und nicht sehr klaren Lichtdruckabbildungen nur eine sehr unvollkommene Vorstellung von den Schätzen der berühmten Sammlung geben. Auch die Farbentafeln entsprechen nicht den höchsten Anforderungen, und die Anordnung der vielen kleinen Reproduktionen auf den Blättern des in übergroßem Format gedruckten Bandes ist weder ästhetisch befriedigend noch praktische Benutzbarkeit fördernd.

Wie Rostowzews Forschungen auf einem fremden Gebiete für die altchinesische Tierplastik von Wichtigkeit sind, so wurden Sarres Ausgrabungen in Samarra grundlegend für unsere Kenntnis chinesischer Frühkeramik, da in den Trümmerstätten der altpersischen Metropole Scherben von Gefäßen sicher chinesischer Herkunft gefunden wurden, die einen unbezweifelbaren Anhalt für die Datierung gewisser Arten von Töpferei bieten. Der kürzlich erschienene Band über die keramischen Funde, der vorzügliche Abbildungen der wichtigsten Stücke und einen von Sarre verfaßten beschreibenden Katalog bietet, verdient daher auch in diesem Zusammenhang Erwähnung.

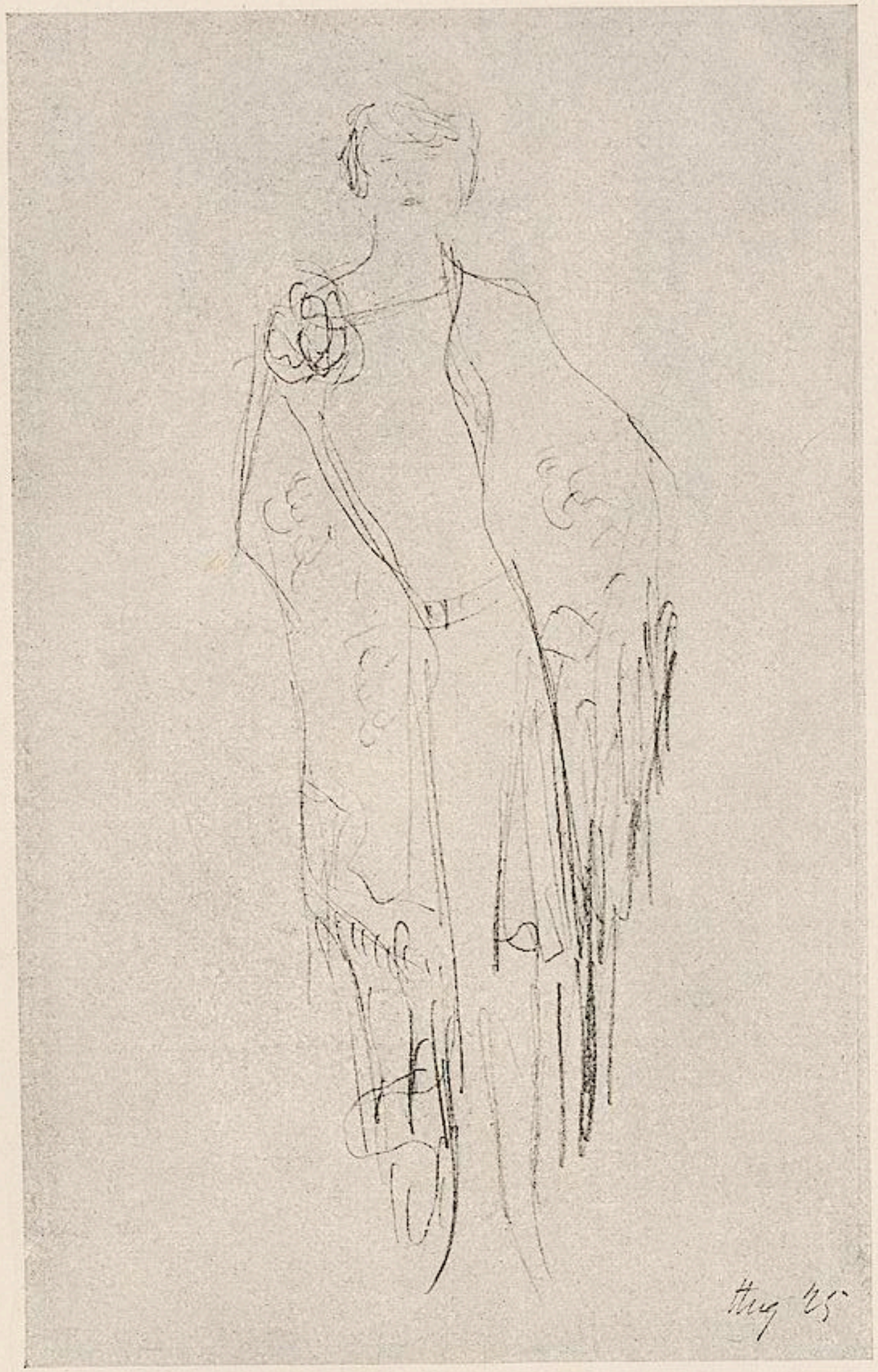
Das Interesse an der chinesischen Frühkeramik hat die Beschäftigung mit dem Porzellan in den Hintergrund gedrängt. Dennoch sind auch auf diesem Gebiete wichtige Neuerscheinungen zu verzeichnen. Eine zusammenhängende Darstellung der gesamten Materie ist in der knapp und klar geschriebenen Einleitung zu dem Kataloge der von Robert Schmidt in Frankfurt veranstalteten Ausstellung enthalten. Hobson hat auch diesem Teil der chinesischen Keramik einen starken Band gewidmet. Von Zimmermanns bekanntem Handbuche erschien eine neue Auflage. Ein Sondergebiet endlich behandelt vom Standpunkt des Sammlers und Kenners das Buch, das der Maler Walter Bondy unter dem Titel Kanghi veröffentlicht hat.

Die Kenntnis des japanischen Farbenholzschnittes versucht das gelehrte Werk von Binyon und Sexton auf eine neue Grundlage zu stellen. Der japanischen Methode der Einteilung in Zeitabschnitte, die der politischen Geschichte folgen, vermag der europäische Leser, der im allgemeinen an Künstlergeschichte mehr als an Kunstgeschichte gewöhnt ist, nicht ganz leicht zu folgen. Das inhaltreiche Buch verdient aber ebenso gründliche Lektüre wie die Schrift von Fritz Rumpf, in der eine wahrhaft erstaunliche Spezialkenntnis auf dem Gebiet der Kultur der Tokugawazeit ausgebreitet ist. Frühe japanische Holzschnitte aus der bekannten Sammlung der Frau Straus-Negbaur wurden in guten Faksimiledrucken veröffentlicht; der Unterzeichnete schrieb die Einleitung, Fritz Rumpf den Katalog.

Eine wichtige Spezialarbeit bietet das Werk von Edward F. Strange über die Farbendrucke des Hiroshige, das außer einer eingehenden Biographie und Beschreibung der Hauptwerke den Versuch eines Oeuvre-Katalogs enthält, wie er bisher nur für wenige Holzschnittmeister unternommen worden ist. Ebenfalls in der Hauptsache auf das Material der Holzschnitte gründet sich das „japanische Gespensterbuch", das Oskar und Cäcilie Graf mit einer großen Fülle zum Teil mehrfarbiger Abbildungen herausgegeben haben.

Als jüngste Publikation, die sich mit einem Thema japanischer Kunstgeschichte beschäftigt, ist endlich Friedrich Perzyńskis ausgezeichnetes Werk über die Nō-Masken zu nennen. Wir besitzen noch wenige so gründliche Arbeiten über Spezialgebiete östlicher Kunst, und es ist besonders zu begrüßen, daß dieses anziehende Thema der im letzten Jahrzehnt neben der Geschichte chinesischer Kunst merkwürdig und sehr zu Unrecht vernachlässigten japanischen Kunstgeschichte so eingehende Behandlung gefunden hat. Denn mit einer Geschichte der Maskenschnitzer verbindet Perzyński eine Darstellung des noch heut lebendigen Nō-Spieles selbst, dem die altehrwürdigen Masken noch immer dienen, und man möchte den fein geschliffenen Schilderungen der Nō-Bühne und ihrer alten Stücke, deren Hauptcharaktere in den Masken seltsam lebendig werden, recht viele Leser wünschen. Denn es gibt kaum ein anziehenderes Kapitel der Theatergeschichte als das, das von dem Nō-Spiel der Japaner handelt, und es gibt kaum eine angemessenere Darstellung dieses Themas, als sie Perzyński in seinem schönen Maskenbuche bietet.

Bücher über chinesische Möbel, über japanische Stoffe, über östliche Lederarbeiten seien nur kurz genannt, um anzudeuten, daß diese Übersicht keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, einer Reihe neuer Zeitschriften aber, die es sich zur Aufgabe machen, der Forschung und Kenntnis fernöstlicher Kunst zu dienen, muß wenigstens Erwähnung getan werden. Ein Jahrbuch asiatischer Kunst läßt der Verlag Klinkhardt und Biermann unter Beteiligung fast aller Gelehrten des Faches erscheinen. Artibus Asiae nennt sich eine ebenfalls in der Hauptsache deutschsprachige Zeitschrift, in der Alfred Salmony internationale Zusammenarbeit anzubahnen versucht. Ein Year-book of oriental art ist das Organ, das sich die englischen Gelehrten seit kurzem geschaffen haben. In Paris endlich erscheint seit Jahresfrist die Revue des Arts Asiatiques, die, minder gelehrt, ein weiteres Publikum mit dem Stande der Forschung und den wichtigsten Denkmälern östlicher Kunst vertraut zu machen, sich zur Aufgabe stellt. Erinnert man sich daran, daß noch vor kurzem die ostasiatische Zeitschrift, die jetzt im zwölften Jahrgange steht, das einzige Organ der Art gewesen ist, daß es noch vor nicht langer Zeit üblich war, bewegliche Klage zu führen, wie gering das Interesse an der Kunst Chinas und Japans sei, so muß man bekennen, daß ein gründlicher Wandel sich vollzogen hat. Es ist heut des



VON EINER MODENSCHAU BEI HERRMANN GERSON, BERLIN. FÜR „KUNST UND KÜNSTLER“ GEZEICHNET VON KARL HUG

VON EINER MODENSCHAU BEI HERRMANN GERSON, BERLIN. FÜR „KUNST UND KÜNSTLER“ GEZEICHNET VON KARL HUG

Guten fast schon zu viel geworden. Hielt man einstmals vergebens Umschau nach nützlichen und belehrenden Büchern, so fühlt man sich heut zuweilen in die Lage des Zauberlehrlings versetzt: „Die ich rief, die Geister . . .“

Literaturverzeichnis

Victor Segalen, Gilbert de Voisins et Jean Lartigue, Mission archéologique en Chine (1914—1917). Paris, Paul Geuthner, 1923.

Osvald Sirén, Chinese Sculpture. London, Ernest Benn, 1925. 4 Bände.

Leigh Ashton, An Introduction to the Study of Chinese sculpture. London, Ernest Benn, 1924.

Curt Glaser, Ostasiatische Plastik. Berlin, B. Cassirer, 1924.

Alfred Salmony, Chinesische Plastik. Ein Handbuch für Sammler. Berlin, Carl Schmidt, 1925.

Alfred Salmony, Die chinesische Steinplastik. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1922. Museum für ostasiatische Kunst, Köln. Band 1.

Karl With, Die japanische Plastik. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1923. Museum für ostasiatische Kunst, Köln. Band 2.

Karl With, Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan. Basel, B. Schwabe, 1924.

Binyon, L., L'art asiatique au British Museum. — Koechlin, R., Documents d'art chinois de la collection Osvald Sirén. Paris und Brüssel, G. van Oest, 1925. (Ars Asiatica).

Eduard Fuchs, Tang-Plastik. Chinesische Grabkeramik. München, A. Langen, 1924.

Eduard Fuchs, Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15. bis 18. Jahrhunderts. München, A. Langen, 1924.

Langton Warner, Japanese Sculpture of the Suiko Period. New Haven, Yale University Press, 1923.

Una Pope-Hennessy, Early Chinese jades. London, Ernest Benn, 1923.

Tanner, Chinese Jade ancient and modern. 2 Bände. Berlin, Dietrich Reimer, 1925.

Rostowzew, M., Iranians and Greeks in South Russia. Oxford, 1922.

Waley, Arthur, An introduction to the study of Chinese painting. London, Ernest Benn, 1923.

Meyer, Agnes E., Chinese painting as reflected in the thought and art of Li Lung-mien. New-York, Duffield, 1923.

Voretzsch, E. A., Altchinesische Bronzen. Berlin, J. Springer, 1924.

Koop, Albert J., Frühe chinesische Bronzen. Berlin, E. Wasmuth, 1924. (Übersetzung aus dem Englischen.)

Tch'ou Tö-yi, Bronzes antiques de la Chine appartement à C. T. Loo. Paris, G. v. Oest, 1924.

Rücker-Embden, Chinesische Frühkeramik. Leipzig, Hiersemann, 1922.

Hetherington, A. L., Chinesische Frühkeramik. (Übersetzung aus dem Englischen). Berlin, E. Wasmuth, 1923.

Hobson, R. L., The art of the Chinese potter from the Han-dynastie tho the end of the Ming. London, E. Benn, 1923.

Guide to the Pottery and Porcelain of the Far East. British Museum. London, 1924.

Hobson, R. L., The wares of the Ming-dynastie. London, E. Benn, 1923.

Sarre, Friedrich, Die Keramik von Samarra. Berlin, D. Reimer, 1925.

Schmidt, Robert, Chinesische Keramik von der Han-Zeit bis zum 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924.

Hobson, R. L., The later ceramic wares of China. London, E. Benn, 1925.

Zimmermann, Ernst, Chinesisches Porzellan. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 2. Auflage. 1923.

Bondy, Walter, Kang-hi, eine Blüte-Epoche der chinesischen Porzellankunst. München, Buchenau & Reichert, 1923.

Binyon, L., und J. J. O'Brien Sexton, Japanese colour prints. London, E. Benn, 1923.

Rumpf, Fritz, Meister des japanischen Farbenholzschnittes. Berlin, W. de Gruyter, 1924.

Glaser, Curt, und F. Rumpf, Frühe japanische Holzschnitte. Berlin, Propyläen-Verlag, 1925.

Strange, Edward F., The colour-paints of Hiroshige. London, Cassell & Co., 1925.

Graf, Oskar und Cäcilie, Japanisches Gespensterbuch. Stuttgart, Union, Deutsche Verlagsanstalt, 1925.

Perzyński, Friedrich, Japanische Masken. Nō und Kyōgen. Berlin, W. de Gruyter & Co., 1925.

Jahrbuch der asiatischen Kunst. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, seit 1924.

Artibus Asiae. Hellerau, Avalun-Verlag, Band 1, 1925.

Year-book of oriental art and culture. London, E. Benn, 1. Band, 1925.

Revue des Arts Asiatiques. Paris, seit 1924.

*

Leonhard Adam: Hochasiatische Kunst. 54 Seiten und 36 Tafeln. Strecker und Schröder, Stuttgart 1923.

Dies kleine Buch ist ein guter Führer durch das Pantheon des nördlichen Buddhismus. Die Besonderheiten der verschiedenen Göttergestalten, ihre Haltung und ihre Attribute werden beschrieben und die religionswissenschaftlichen Grundlagen erläutert: es ist also reine Ikonographie, die hier getrieben wird.

Auf die Ansichten des Verfassers über kunstgeschichtliches Arbeiten braucht nicht näher eingegangen werden: er widerlegt sie selbst, wenn er, wie bei dem Stück Nr. 4, den Herkunftsort ausfindig machen will. In solchen Fällen ist eben mit der Bilderklärung allein nicht auszukommen.

Über hochasiatische Kunst wird wenig gesagt, der Titel würde besser „Ikonographische Erklärung einiger Kultfiguren aus Tibet und Nepal“ lauten; so genommen, ist das kleine Werk zu empfehlen. Ludwig Bachhofer.

Helmuth v. Glasenapp: Indien. Aus der Reihe: Der indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen, herausgegeb. von Karl Döhring. 124 S., 248 Taf. Bei Georg Müller, München 1925.

Das Ziel, das sich Glasenapp in diesem Buche gesetzt hat: eine Anschauung zu geben von der Vielgestalt indischer Landschaft, indischer Völker und indischer Städte, ist erreicht worden. Die beiden großen Abschnitte: Volk und Kultur, Länder und Städte zeigen schon äußerlich den Umkreis des Gegebenen an.

Die Tafeln sind, wie der Text, ausgezeichnet; nur wäre eine straffere Ordnung wünschenswert gewesen: so, wie sie dastehen, scheinen sie wahllos durcheinandergemischt und es hätte überdies die ungenügende und oft unrichtige Beschriftung unbedingt vermieden werden müssen.

Ludwig Bachhofer.

Willem Stutterheim: Rama-Legenden u. Rama-Reliefs in Indonesien. Zwei Bände, 335 Seiten und 231 Tafeln. Aus der Reihe: Der indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Karl Döhring. Bei Georg Müller, München 1925.

Die Rama-Reliefs der Lara Djonggrang-Gruppe auf Mitteljava gaben der Forschung seit langem schwere Rätsel auf. Ihre Deutung war nicht immer möglich, da mit dem Ramayana nicht alle Szenen zu erklären waren. Es fanden sich recht bedeutende Abweichungen, so daß man schon an eine willkürliche Behandlung des Themas durch die javanischen Bildhauer gedacht hatte.

Stutterheim ist in einer tiefschürfenden Untersuchung diesen Verschiedenheiten nachgegangen und hat ihre Quellen aufgedeckt. Das Ergebnis ist überraschend: die Veränderungen sind nicht erst in Indonesien vorgenommen worden, sie gehen vielmehr auf das nördliche und nordwestliche Indien zurück. Dort, wie übrigens im ganzen Indien, bestanden vor und neben der klassischen Fassung des Ramayana durch Valmiki eine Reihe von Rama-Legenden, die anscheinend auf ein höheres Alter Anspruch machen können als das Epos. Einen Reflex dieser alten Legenden fand Stutterheim wieder in den malayischen Hikajats, mit deren Hilfe er denn auch die Reliefs identifizieren konnte; eine Arbeit, an der sich außer Groneman schon van Stein Callenfels, Vogel und Krom versucht hatten.

Es lag nahe, daß der Verfasser die Resultate seiner literaturgeschichtlichen Untersuchung auch auf das Gebiet der Kunstgeschichte zu übertragen versuchte. Damit wäre nämlich die dunkle Frage nach der Herkunft der indo-javanischen Kunst beantwortet worden. Auf dem eingeschlagenen Weg aber vermag ich ihm nicht immer zu folgen.

So findet Stutterheim auf den Reliefs vom Borobudur (ca. 750—850 n. Chr.) und denen von Pranbanan (ca. 850 bis 900 n. Chr.) nichts Javanisches. Nun ist ja der indische Einfluß offenbar; eine genaue Analyse muß aber doch zu dem Ergebnis kommen, daß hier etwas Neues und Einzigartiges entstanden ist, wofür im Mutterland sich keine Parallele findet. Die Skulpturen der Höhle 19 in Ajanta zeigen im ersten Augenblick eine flüchtige Ähnlichkeit: das sind aber Werke des fünften Jahrhunderts und so scheiden sie, des zeitlichen Intervalls wegen, als Vorbilder aus. Was dann im Indien des siebenten und achten Jahrhunderts geschaffen wurde, ist von allem Javanischen grundverschieden: eine Atmosphäre weltentrückter Göttlichkeit ist dafür charakteristisch. Auf Java, am Borobudur wie in Prambanan, eine warme, sinnliche Erdennähe, die einem Inder dieser Epoche unerreichbar war.

Aus der Menge der formalen Unterschiede braucht nur einer herausgehoben werden: die Wiedergabe des Raumes. In Indien stehen die Figuren wie auf einer schmalen Bühne, auf der, selten und ungern nur, ein Requisit angebracht ist, das zur Kennzeichnung der Situation unbedingt nötig ist. Auf Java ist der Raum der wichtigste Faktor in der künstlerischen Rechnung. Gerade in Lara Djonggrang kann man sich nicht genugtun, durch perspektivische Mittel und durch eine raffinierte Abstufung der Pläne die Illusion eines Raumes zu erzielen, in dem die Gestalten sich frei und ungezwungen bewegen können. Der Unterschied zwischen indischer und javanischer Auffassung wird am besten durch einen Vergleich mit den von Stutterheim abgebildeten Reliefs von Deorgah klar: trotzdem sie schon um 500 entstanden sein dürften, sind sie doch typisch für die indische Einstellung.

Weil der Verfasser die Kunst der frühjavanischen Epoche für rein indisch hält, leugnet er den Zusammenhang mit der spätjavanischen Kunst am Parantaran. Der Zusammenhang ist schon da, wenn man die Raumwiedergabe in Lara Djonggrang nicht allein als Weiterbildung des dekorativen Schemas vom Borobudur, sondern auch als Vorstufe für Neues versteht: in der starken Füllung des Hintergrundes zeigt sich schon die erwachende Angst vor der leeren Fläche, die um jeden Preis mit Form vollgepackt werden muß. Das Relief von Djala Tunda aus dem Jahre 977 ist die logische Weiterentwicklung auf dem einmal eingeschlagenen Weg, die Umbildung aller Erscheinung ins Dekorativ-Flächige, wie sie sich in Parantaran offenbart, das Ende.

Ausgezeichnet ist, was Stutterheim über den Magicismus sagt, der am Tjandi Parantaran sich zeigt: diese völlig veränderte Einstellung dem Überirdischen gegenüber mußte notwendig zu anderen Ausdrucksmitteln führen, wenn diese Vorstellungen bildhaft gestaltet werden sollten. Ein geistiger Umschwung bedingt einen Umschwung des Stils.

Diese Einwürfe nehmen der hervorragenden Arbeit nichts von ihrem Wert, das Hauptverdienst, die Erklärung der Rama-Reliefs und die Entdeckung der ihnen zugrunde liegenden Legenden, wird davon nicht berührt. Die schöne Ausstattung und das reiche Abbildungsmaterial verdienen volle Anerkennung.

Ludwig Bachhofer.

Karl With: Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan. 74 Seiten und 112 Tafeln. Benno Schwabe & Co., Basel 1924.

Die Sammlung Yi Yuan ist aus der des bekannten italo-belgischen Sinologen Raphael Petrucci hervorgegangen. Sie wird nun mit den Sammlungen Bissing und Lunsingh Scheurleer in einem eigenen Museum im Haag untergebracht werden. Zu den besten Stücken der Sammlung Petrucci ist im Laufe der Jahre manches Neue hinzugetreten; so, wie die Sammlung sich heute präsentiert, umfaßt sie beachtenswerte Skulpturen der wichtigsten Perioden chinesischer, japanischer und indischer Kunst.

Karl With hat dazu einen Führer geschrieben, der die beiden Typen des Handbuchs und des Museumskataloges aufs glücklichste vereint. Im ersten Teil stellt der Verfasser das einzelne Werk in den großen Zusammenhang der ge-

schichtlichen Entwicklung hinein, er ermöglicht es dadurch dem Leser oder Besucher, im Einmaligen den Pulsschlag des Ganzen zu spüren. Im zweiten Abschnitt der Bildbeschreibung werden die Objekte einer peinlichen Analyse unterworfen und alles herbeigebracht, was auf den besonderen Fall Bezug hat; zur exakten Beschreibung des Tatbestandes tritt ein ausführlicher Literaturnachweis. With hat hier eine bedeutende Arbeit geleistet.

Ludwig Bachhofer.

Eduard Fuchs: Tang-Plastik. Chinesische Grabkeramik des 7.—10. Jahrhunderts. 62 Seiten, 6 farbige und 53 schwarze Tafeln. — Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15.—17. Jahrhunderts. 62 Seiten, 6 farbige und 52 schwarze Tafeln. Albert Langen, München, o. J.

Eduard Fuchs nimmt die Stücke seiner eigenen beträchtlichen Sammlung zum Ausgangspunkt seiner Spekulationen über die chinesische Kultur. Von Kunst selbst, und insbesondere von der Plastik der Tang-Zeit, erfährt man nichts. Auch sonst werden unsere Kenntnisse nicht in dem Maße bereichert, wie der Verfasser vielleicht glaubt.

Es ist meist ein peinliches Schauspiel, wenn Kulturhistoriker sich auf den allzu glatten Boden der Kunstgeschichte begeben. Ein übermächtiges Geschick scheint ihnen Behauptungen zu entlocken, die oft genug in striktem Gegensatz zu den Ergebnissen der Fachwissenschaft stehen. Auch Fuchs wird mit seiner materialistischen Auffassung der Kulturbedingung und Kulturentwicklung den künstlerischen Problemen bei weitem nicht gerecht, ja, die Zeilen etwa, mit denen er die Kunst der Tang-Zeit zu charakterisieren versucht (besonders I/41), gehören zum Naivsten, was seit langem über ostasiatische Kunst geschrieben worden ist.

Ludwig Bachhofer.

SCHUPPNER-HAMM, STRAND BEI HIDDENSEE. AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE CARL NICOLAI, BERLIN

Leigh Ashton: An Introduction to the Study of Chinese Sculpture. 114 S., 63 Tafeln. Ernest Benn Ltd. London 1924.

Man könnte vier oder fünf Aussprüche Hippolyte Taines über den englischen Geist zitieren, um dies Buch zu charakterisieren. Es ist typisch englisch, im besten Sinne jedoch: eine Menge Fakten, historische Bemerkungen, Statistiken, Beobachtungen über technische Besonderheiten sind zusammengestellt. „Die Tatsachen ergötzen ihn durch sich selbst; es gewährt ihm Befriedigung sie zu vermerken und zu behalten."

Das ist nun nicht so zu verstehen, als gäbe der Autor nur eine Reihung von Einzelheiten. Die Verknüpfung ist schon da und gerade durch seine umfassende Beherrschung des Materials ist Ashton in der Lage, die Fäden aufzunehmen und zu ordnen, die bisher verknäult und verwirrt durcheinanderliefen.

Nach einigen Zeilen über die Kunst der Chou-Dynastie werden die Reliefs der Han-Zeit behandelt, in Stein geritzte Zeichnungen mehr als eigentliche Plastik.

Es folgen einige beachtenswerte Kapitel über die Sui- und T'ang-Plastik. Die wundervollen Stücke aus der Sung-Zeit geben mir Anlaß mit ein paar Worten auf unser ästhetisches Verhalten zur späteren chinesischen Kunst einzugehen.

Es ist fast allgemein üblich geworden, die Plastik der Sung- und die Malerei der Ming-Dynastie mit ein paar Sätzen, in die sich leichte Geringschätzung mischt, abzutun. Der Grund ist klar: man nimmt in der Bildhauerei die Tang-Skulpturen, in der Malerei die Gemälde der Sung-Meister als Maßstab. Es geht aber nicht an, die Kunst einer bestimmten Zeit mit den Maßen einer anderen, Jahrhunderte zurückliegenden zu messen: es sei denn, man wollte absichtlich zu schiefen Urteilen gelangen. An Analogien in der Kunst des Abendlandes fehlt es nicht: unseren Vätern noch war der Hellenismus verkommene Antike und für Jakob Burckhardt — und durch ihn für ganze Generationen — war der Barock Verfall und Abstieg. Etwas ähnliches bereitet sich in der Wertung ostasiatischer Kunst vor. „Verfeinerung und Verfall" drohen auch hier zu Schlagworten zu werden; und Schlagworte sind gefährlich: sie trüben das Urteil und machen voreingenommen. So ist es ein weiteres Verdienst Ashtons, daß er eine Reihe von Holzstatuen der Sung-Zeit in sein Buch aufgenommen hat: es zeugt von einem wachen Sinn und von künstlerischem Verständnis, die als erfreuliche Zugabe zu seinen wissenschaftlichen Kenntnissen treten.

Ludwig Bachhofer.

Ernst Große und Otto Kümmel: Ostasiatisches Gerät. 62 Seiten, 4 Textabbildungen und 140 Tafeln. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1925. Die Kunst des Ostens, Band X.

Das Buch hat seine Geschichte: Otto Kümmel hatte es fast vollendet, als er sich entschloß, Ernst Große um die einleitenden

Zeilen zu bitten. Man kann beiden Autoren zu dieser Arbeitsteilung gratulieren, denn so, wie sie das Thema unter sich aufgeteilt haben, konnte jeder sein Bestes geben.

Kein anderer als Ernst Große hätte das schwierige Unterfangen, einen Laien in das Gebiet des ostasiatischen Kunstgewerbes einzuführen, mit so viel Aussicht auf Erfolg wagen dürfen. Es ist immer wieder bewundernswert, wie dieser feine Liebhaber fernöstlicher Kultur durch seine ehrliche Begeisterung zu wirken vermag.

Großes Zuneigung gehört Japan und so beklagt er es gleich in den ersten Zeilen, daß die herrschende Meinung von der Kunst des Inselreiches sich abgewendet habe und der chinesischen eine überragende Stellung anweise. Diese Ansicht hatte sich herangebildet, als eine zunehmende Klärung unserer Kenntnisse die zahlreichen Fäden aufdeckte, die von Japan nach China führten. Und doch ist sie so, wie sie meist vorgebracht wird, falsch: sie geht von der Voraussetzung aus, daß der Japaner das Übernommene unverändert beibehalten habe, während doch in Wirklichkeit alles in völlig anderem Geist umgeformt und weitergebildet worden ist. Die Gepflogenheit, alle Sympathien auf ein Land zu häufen und das andere als künstlerische Provinz abzutun, hat auch in der abendländischen Kunstgeschichte zu schiefen Urteilen geführt, die nur langsam und zögernd einer besseren Einsicht weichen: für viele war und ist die römische Kunst nichts als eine kalte Nachahmung der griechischen, ist die Kunst der germanischen Länder nichts als ein kümmerlicher Ableger der italienischen. Wie hier in Europa werden auch in Ostasien einmal schärfere Augen und exaktere Methoden mit solch komplexen Werturteilen aufräumen: es geht nicht an, die Kunst eines Landes als Maßstab für die eines anderen zu nehmen, das mit ganz anderen Prämissen zu rechnen hat. So hat Japan, wenngleich es sich mehrmals im Laufe seiner Geschichte in den Dienst Chinas begeben hat, auf lange Strecken hin das Erworbene im eigenen, japanischen Sinne gebraucht und etwas hervorgebracht, dem China nichts Ähnliches zur Seite zu stellen vermag.

Dieser bescheidenen und unaufdringlichen Kunst gehört die ganze Liebe Großes, sie stellt dem feinen Empfinden des Verfassers das schönste Zeugnis aus. Doch verführt ihn diese große Liebe fast dazu, die japanische Keramik, die doch ihren eigenen Gesetzen gehorcht, als Maßstab für die chinesische zu nehmen, die dabei notgedrungen schlecht abschneiden muß. Große ist hier nahe daran dem selben Fehler zu unterliegen, den er gleich zu Beginn bei den Chinaenthusiasten getadelt hat: der einseitigen Parteinahme. Man muß sich schon dazu verstehen, chinesische und japanische Töpferei als zwei verschiedene Künste zu betrachten, deren jede ihrer eigenen Gesetzlichkeit folgt. Das gleiche gilt von den übrigen Zweigen des Kunstgewerbes so gut wie von Malerei, Plastik und Architektur: jedesmal stehen zwei ganz verschieden organisierte Rassen dahinter.

Ernst Große hat mit seiner vorzüglichen künstlerischen und ästhetischen Würdigung der ostasiatischen Gerätekunst den Boden für Otto Kümmel bereitet, der in den „Erläuterungen zu den Tafeln" genaue Angaben über das einzelne Objekt macht. Kümmel ist der Mann der exakten Wissenschaft: was hier in den kurzen Anmerkungen zu den Abbildungen gegeben wird, zeichnet sich durch strenge Sachlichkeit und große Zuverlässigkeit aus. Kümmel hat auch die Gegenstände ausgewählt und beschriftet; wo er, wie etwa bei der Mehrzahl der Bronzen, die volle Verantwortung nicht übernehmen wollte, hat er hinter seine Angaben unbedenklich ein Fragezeichen gesetzt.

Nach Form und Dekor scheinen mir von den Berliner Stücken das Opfergefäß T. 2, das Gefäß für Fleischopfer T. 7 die ältesten wohl der Chou-Dynastie angehörigen Werke zu sein, das Fleischopfergefäß T. 5 und das Becken T. 4 zu dem hervorragend schönen Ting hinüberzuleiten, das alle Merkmale des Ch'in-Stils an sich trägt: die Formgebung dieser Epoche darf durch den Inhalt eines unterirdischen Verstecks, das erst vor kurzer Zeit bei Hsüan-yüan in Shansi durch einen Erdrutsch aufgedeckt worden ist, als ziemlich gesichert angesprochen werden.

Eine bewußt edle Führung die Linie, ein strenger Aufbau und eine Gliederung der Massen im Sinne einer vernünftigen Tektonik zeichnen die Gefäße der Han-Dynastie aus: das Prachtstück T. 16 gehört hierher, dann die Vase für Opferwein T. 13, aus den angeführten stilistischen Gründen vielleicht auch T. 1, T. 3 und T. 15.

An die chinesischen Bronzen schließen sich die buddhistischen Kultgeräte an. Hier reklamiert Kümmel, mit Recht, den schönen Schwarzlackkasten mit Perlmuttereinlagen (Berlin) T. 25 und den berühmten Klangplattenständer des Kofukuji (Nara) T. 30 für China. Auch von den Lackarbeiten, die sich daran reihen, dürfte der Kasten T. 48 im Reich der Mitte gegen Ende der Ming-Dynastie entstanden sein. Hier könnten manche Schwarzlackobjekte mit Perlmuttereinlagen, die der bayrische Jesuit Orban vom Hofe Kang-Hsis schon 1711 nach Ingolstadt gebracht hatte, Aufschluß geben.

Otto Kümmel steht Ernst Große in der Wertschätzung der japanischen Teekeramik nicht nach; die Liebe und Sorgfalt, mit der das Thema behandelt worden ist, verrät sich schon in den besonders guten Aufnahmen. Was hier gezeigt und gesagt wird, ist besonders wichtig und für jeden Sammler und Museumsbeamten unentbehrlich.

Kümmel hat für das ganze Werk den Bestand des Ostasiatischen Museums in Berlin ausgiebig herangezogen. Diese Beschränkung brachte es mit sich, daß manches, was zur ostasiatischen Gerätekunst gehört, etwas zu kurz gekommen oder gar leer ausgegangen ist; dem steht der Vorteil gegenüber, daß das Vorhandene ausführlich und erschöpfend behandelt worden ist.

Das Buch empfiehlt sich selbst. Die Ausstattung der Reihe „Die Kunst des Ostens" und ihr niedriger Preis sind schon so bekannt, daß darüber kein Wort mehr gesagt zu werden braucht.

Ludwig Bachhofer.

CHRONIK

„National wertvolle Kunstwerke". Zu dem Verzeichnis, das als Anlage der Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken im Jahre 1919 erschienen ist und in eingeweihten Kreisen bedenkliches Kopfschütteln erregt hat, ist vor Jahresfrist ein Nachtrag veröffentlicht worden, der nicht minder verfehlt in der Anlage und angreifbar im Inhalt ist. Es ist ein wahres Kunststück, in diesem Verzeichnis, das Gegenstände der gleichen Kunstgattung an den verschiedensten Stellen, etwa unter Holzfigur oder Heiliger oder Georg verzeichnet, ein Objekt ausfindig zu machen. Den Händlern scheint es immerhin dazu gedient zu haben, wertvolle Kunstwerke aufzuspüren, und es scheint auch nicht allzu schwer zu sein, die Ausfuhrerlaubnis zu erwirken. So ist schon manches kostbare Stück von der Liste verschwunden, wie das Rafael-Porträt, das bei Oskar Huldschinsky hing, dessen Verlust sich übrigens verschmerzen läßt. Neuerdings hat sich das schöne weibliche Bildnis des Rogier van der Weyden aus Dessau auf die Wanderschaft begeben und ist zunächst bei Duveen gelandet. Wie es das Visum für den Grenzübertritt bekam, bleibt das Geheimnis der beteiligten Kunsthändler, die ihren offenbar sicher wirkenden Trick allerdings kaum preisgeben werden. Die Leser dieser Zeitschrift wird es interessieren, welche Gemälde der französischen Impressionisten dem Gesetzgeber und seinen Beratern „national wertvoll" erschienen, und wie der Kunsthandel auf diese Bezeichnung reagiert hat. Von Cézanne stehen auf der Liste das „Geborstene Haus" bei Rothermundt und „Selbstbildnis und Landschaft Déchargeurs" bei Behrens in Hamburg: beide verkauft, ferner zwei Bilder bei Reber, die mit der ganzen Sammlung längst aus Deutschland ausgewandert sind. Der Nachtrag hat dafür ein Selbstbildnis und eine Landschaft aufgenommen, die keineswegs die bedeutendsten Stücke in deutschem Privatbesitz sind. Von Manet findet man fünf Nummern. Das Damenporträt bei Rothermundt und die Nana bei Behrens sind inzwischen in die Museen von Dresden und Hamburg übergegangen. Der Rest wurde von der Liste gestrichen. Ebenfalls gestrichen ein Monet. Es bleibt unter gemeinsamer Nummer die Position „Zwei Bilder" in einer bekannten Berliner Privatsammlung. Von van Gogh stand allein der Irrenhausgarten bei Behrens in der Liste. Er hängt jetzt in einer Schweizer Privatsammlung. Wohl zum Ersatz erscheint im Nachtrag ein Blumenstück. Jeder Kenner wüßte ohne Schwierigkeit ein Dutzend wichtigerer Bilder zu nennen. Von Daumier findet man zwei Bilder in einer sehr unbekannten Privatsammlung, auf deren Entdeckung die Verfasser der Liste offenbar besonders stolz waren: ein Bild ist wieder gestrichen, und ein Wagon de troisième classe, der nicht zu den guten Stücken der Sammlung Rothermundt zählte, ist ebenfalls verkauft.

Nach diesen Stichproben kommt man zu der Schlußfolgerung, daß es in der Tat der Erfolg der Liste ist, den Verkauf ins Ausland zu fördern. Und unter dieser Voraussetzung kann man es billigen, daß neuerdings zwei Bilder von Liebermann, eine Kleinkinderschule und Mutter und Kind von 1878 in das Verzeichnis aufgenommen worden sind. Uns will es nämlich scheinen, als sei es durchaus erwünscht, daß einige Werke unserer bedeutenden Maler in ausländische Sammlungen gelangen und dort für deutsche Kunst zeugen. Die Gefahr der Abwanderung ist leider so gering, daß es, um sie zu verhindern, noch keiner Verordnung bedarf.

KUNST IN AMERIKA

Ein Tempel. Die Stadt Nashville im Staate Tennessee, die sich das „Athen des Südens" nennen läßt, ist auf den sinnreichen Gedanken gekommen, den Parthenon in ihrer Mitte neu zu errichten. Zum ersten Male war der Plan im Jahre 1897 gelegentlich der Jahrhundert-Ausstellung verwirklicht worden. Aber der aus vergänglichem Material errichtete Bau verfiel allmählich. So ist man jetzt daran gegangen — da Marmor zu teuer ist — einen Parthenon aus Zement aufzubauen. Der Außenbau ist wirklich fertiggestellt worden. Jetzt hofft man, das Geld zusammenzubringen, um das Innere ebenfalls auszubauen mitsamt dem Gold-Elfenbein-Bild der Athena von Phidias, das vermutlich aus Blech und Zelluloid geformt werden wird. Man sieht, Amerika ist doch noch immer das Land der unbegrenzten Möglichkeiten.

Ein Museum. Das Art-Institute in Chicago gibt einen umfänglichen Führer seiner Gemäldesammlung heraus. Darin ist die deutsche Kunst repräsentiert durch vier Bilder von Cranach, Amberger, Junghanns und Leo Putz. Ausgestellt sind weitere fünf Bilder von Clarenbach. Jettel, Knaus, Schreyer und Zimmermann. Allerdings geht es Italien nicht viel besser. Der Führer weist folgende Namen auf: Palma Vecchio, Domenico Brusasorci und Paolo Michetti. — Kommentar überflüssig.

Ein Mäzen. John D. Rockfeller jr. ist augenblicklich der Mann der Rekordziffern. Er hat eine Viertelmillion Dollar für zwei schwarze Chinavasen bezahlt. Er hat eine Folge französischer Tapisserien für mehr als eine ganze Million Dollar gekauft. Dem Metropolitan-Museum schenkte er das ganze gotische Museum des Herrn George Grey Barnard mitsamt dem mittelalterlichen Klostergebäude, das der altertumsfreudige Sammler in der City von New York — im Schatten der Wolkenkratzer — hatte errichten lassen. Die Stiftung kostete Herrn Rockfeller 600 000 Dollar. Eine Million Dollar stellte er der französischen Regierung zur Verfügung für die Wiederherstellung der Kathedrale von Reims und der Gärten von Versailles.

*

Wiedergefundene Wandgemälde von Gauguin. In einem Wirtshause in Pouldu, das einstmals Frau Marie Henry gehört hat, mit der Gauguin während seines Aufenthaltes in der Bretagne freundschaftliche Beziehungen pflegte, sind zwei dekorative Gemälde des Künstlers unter der Wandbespannung gefunden worden. Das eine stellt eine Hirtin mit einem grauen Hunde in einer Landschaft, das andere eine Gans dar, beide rahmten ein Mittelbild, das die Signatur Meyer de Hann trägt. Der jetzige Besitzer des Hauses hat die Bilder übrigens um 20000 Fr. veräußert.

Ein Standesamt für Kunstwerke in Frankreich. Es liest sich wie ein schlechter Scherz. Es ist aber ein Dekret, das der französische Minister der schönen Künste dem Präsidenten der Republik zum Schutze des Urheberrechtes an Werken bildender Kunst unterbreitet hat. Es wird ein Amt geschaffen, dem jeder Künstler seine Werke zu unterbreiten hat, um ihre Eintragung zu bewirken. Ausgeschlossen sind Kunstwerke, die gegen die öffentliche Ordnung oder die guten Sitten verstoßen. Von jedem vorgelegten Werk wird eine Photographie angefertigt, ein Abzug gestempelt dem Autor übergeben, die Platte inventarisiert. Verzeichnisse werden angelegt, in denen Verkäufe und andere Rechtsveränderungen, die sich auf die Kunstwerke beziehen, eingetragen werden. Interessenten können sich auf Grund dieser Verzeichnisse Echtheitszeugnisse ausstellen lassen. Auf die Fingerabdrücke der Künstler, die von der Kommission für dieses neuartige Verbrecher-Album in Vorschlag gebracht worden waren, scheint man verzichten zu wollen. Wozu aber dieser ungeheure Aufwand dienen soll, ist kaum einzusehen, da das eine ziemlich sicher erscheint, daß diejenigen Kunstwerke, auf die es ankommt — und für die das Attest später einmal von Wichtigkeit sein könnte, in der Liste fehlen werden. Jedenfalls scheint es auch dem heutigen Frankreich an Überorganisation nicht zu mangeln.

*

Der Geheime Kunstwart. Das Gesetz über die Altersgrenze ist eine der wenigen wichtigen Neuerungen, die von der deutschen Republik durchgesetzt worden sind. Man mag über Nutzen und Schaden der Bestimmung, nach der jeder Beamte mit dem 65. Lebensjahre in den Ruhestand zu versetzen ist, denken, wie man will, nachdem das Gesetz einmal in Kraft getreten ist, sollte die Probe auf seine Wirksamkeit gemacht werden, und auch in besonderen Fällen sollte dafür gesorgt werden, daß es nicht umgangen wird. Der Berliner Stadtbaumeister Ludwig Hoffmann ist pensioniert worden. Aber anstatt, daß nun der veralteten Maschinerie der Berliner Kunstpflege, die ziemlich allein in Hoffmanns Hand gelegen hatte, neues Blut zugeführt würde, scheint nach seinem offiziellen Ausscheiden alles zu stocken. Die Frage der Ernennung eines Nachfolgers wird immer wieder vertagt. Eines der wichtigsten städtischen Ämter bleibt — scheinbar — verwaist. Und merkwürdigerweise ist auch noch immer nicht davon die Rede, daß ein neuer Direktor für das Märkische Museum ernannt werden soll. Dagegen erläßt eine offenbar offiziös inspirierte Zeitungskorrespondenz die geheimnisvolle Mitteilung, es solle kein städtischer Kunstwart ernannt werden. Man staunt über dieses Dementi, da es zum ersten Male der Öffentlichkeit von der Absicht Mitteilung macht, das wenig geglückte Experiment des Reichskunstwarts für die Stadt Berlin zu wiederholen. Es ist nicht schwer, zu erraten, woher der Wind weht. „Gegenwärtig", so heißt es in der erwähnten Mitteilung, „ist Geheimrat Hoffmann kommissarisch in städtischen Kunstangelegenheiten tätig, und solange er seine Erfahrung und seine Kräfte der Stadt Berlin widmen kann, dürfte an diesem Zustand der Dinge, der für beide Teile als ersprießlich und ausreichend anzusehen ist, kaum etwas geändert werden". Mit anderen Worten: Ludwig Hoffmann ist selbst in aller Stille zum heimlichen Kunstwart der Stadt Berlin ernannt worden, und es wird vermutlich für „ersprießlich und ausreichend" angesehen werden, wenn die beiden Posten des Stadtbaurats und des Museumsdirektors mit Beamten besetzt werden, die sich der vorgesetzten Behörde des unbeamteten Kunstwarts zu unterstellen bereit sind. Daß unter diesen Umständen auf Persönlichkeiten von wirklichem Format und eigener Initiative Verzicht geleistet werden muß, bedarf keiner weiteren Erklärung. Daß aber auch an die durchgreifende Reform des städtischen Bauwesens wie der Kunstpflege, für die nun endlich die Gelegenheit sich bietet, nicht zu denken ist, muß jedem, der mit den Verhältnissen einigermaßen vertraut ist, ohne weiteres einleuchten. So geht es nicht. Man kann es verstehen, daß es Ludwig Hoffmann schwer fällt, sich von seinem einflußreichen Amte zu trennen und daß man in städtischen Kreisen das Bedürfnis fühlt, ihm auch in Zukunft ein Tätigkeitsbereich zu sichern. Die jetzt vorgeschlagene Lösung aber stellt den Sinn des Pensionierungsgesetzes geradezu auf den Kopf. Denn wenn dieses Gesetz einen Sinn haben soll, so ist es der, für jüngere Kräfte Raum zu schaffen und ihnen Gelegenheit zur Entfaltung zu geben, nicht aber ihnen von vornherein die Hände zu binden, indem man sie de facto ihrem Amtsvorgänger unterstellt.

*

Die Museumsbauten. Alljährlich, wenn die Blätter fallen, beschäftigt sich der Hauptausschuß des preußischen Landtages mit den Berliner Museumsbauten. Er gibt dann Leitsätze von sich, die sichtbar auf einseitigen Informationen beruhen, und überläßt die Bauten für ein Jahr ihren höchst seltsamen Schicksalen. Dieses Mal hat der Hauptausschuß das Ministerium aufgefordert, dahin zu wirken, daß das Glasdach ausgebessert wird, daß „die im Widerspruch zur Bauleitung im Nordflügel hergerichteten gotischen und romanischen Räume in den Zustand zurückversetzt werden, der die Durchführung der Hoffmannschen Baupläne gewährleistet", und daß die die Flügel verbindende Säulenhalle „baldmöglichst ausgeführt werde", in der „bestimmten Erwartung, daß dann auch der von der Stadt Berlin übernommene Bau einer Brücke über den Kupfergraben vollendet werde".

Es soll also Bestelmeyers gotisch-romanisches Mauerwerk, das doch ohne die, wenn auch widerwillige Zustimmung der Bauleitung unmöglich hat ausgeführt werden können, wieder herausgerissen und durch polytechnisch geformtes Mauerwerk im Sinne Hoffmanns ersetzt werden. Fiel solcher Bauwirtschaft gegenüber bisher das Wort Verschwendung, so stand der, der es aussprach, allein auf weiter Flur. Allen schlechten Winden preisgegeben. Es wurde dann offiziell berichtigt. Heute fragen schon mehr Stimmen: was mag der Streit zwischen Hoffmann und Bode das Volk wohl an barem Geld kosten? Der Hauptausschuß spricht zart von einer Ausbesserung des Glasdaches. Damit ist doch wohl die Tatsache gemeint, daß durch Schuld des Finanzministeriums — wie die Beteiligten sagen —, nicht durch Schuld der Bauleitung diesmal, der Nordflügel vor Jahren mit einem unbrauchbaren grünlichen Glas eingedeckt worden ist und daß es durch farbloses Glas nun ersetzt werden muß. Auch die Sprossen sind zu schwach geraten. Man spricht von

40000 Mark Kosten. Dennoch darf nicht von Verschwendung geredet werden! Noch weniger darf man das Wort anwenden auf die unzeitgemäße Säulenpracht der Verbindungshalle, d. h. auf die absolute Herrschaft einer Fassadengesinnung. Um nur das eben Aktuelle, nicht aber die bereits zurückliegenden Bausünden zu berühren.

Was die Brücke betrifft, so tut der Ausschuß zu wenig, wenn er von „bestimmter Erwartung" redet. Ohne diese Brücke hat das Museum nämlich keinen Zugang. Sollte jetzt in den zuweilen dicht eingerüsteten Riesensälen Feuer ausbrechen, so kann die Feuerwehr nicht auf den Hof, kann sie überhaupt nicht heran. Doch ist es mit der Brücke allein auch nicht getan. Sie wird für Wagen nur passierbar, wenn die Straße Am Kupfergraben um wenigstens zwei Meter erhöht wird. Und diese Erhöhung ist ein Tiefbauproblem, das wieder mit sehr kostspieligen und weitgreifenden anderen Veränderungen der Umgebung zusammenhängt.

Warum das alles nicht vorher bedacht worden ist? Nur eine ausführliche Historie der Museumsbauten könnte es erklären. Vielleicht schreibt der Herausgeber dieser Blätter sie einmal. Nicht mehr unter dem Titel „Museumskrieg", sondern als Komödie. Die wirksamen Komödienfiguren sind alle vorhanden.

Die Redaktion will diese Gelegenheit übrigens nicht vorübergehen lassen, ohne pflichtmäßig zu berichtigen. Wir haben im VIII. Jahrgang auf Seite 366 und 369 Pläne der Museumsneubauten veröffentlicht. Diese Pläne waren halbamtlich, denn sie erschienen gleichzeitig im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen und im Zentralblatt der Bauverwaltung, es sind die einzigsten, die bis heute der Öffentlichkeit vorgelegt worden sind. Es hat sich nun herausgestellt, daß diese Pläne in einem wesentlichen Punkt (eben in dem Punkt, der auch mit der Brücke über den Kupfergraben zusammenhängt) unrichtig waren. (Ebenso ist eine Übersichtszeichnung, die die Bauleitung zwei Jahre später der Baupolizei eingereicht hat, in demselben Punkte unrichtig.) Die Berichtigung kommt so spät, weil wir uns ohne jede Hilfe, ja gegen heftigen Widerstand, mühsam zur Wahrheit haben durcharbeiten müssen und in der letzten Zeit erst zur Klarheit darüber gekommen sind, warum das auf den Plänen gegebene Versprechen, die Stockwerkhöhen im Kaiser-Friedrich-Museum und in den Neubauten gleich zu halten, nicht eingelöst worden ist. Auch dieses ist eine Episode von großem Reiz in der „Museumskomödie".

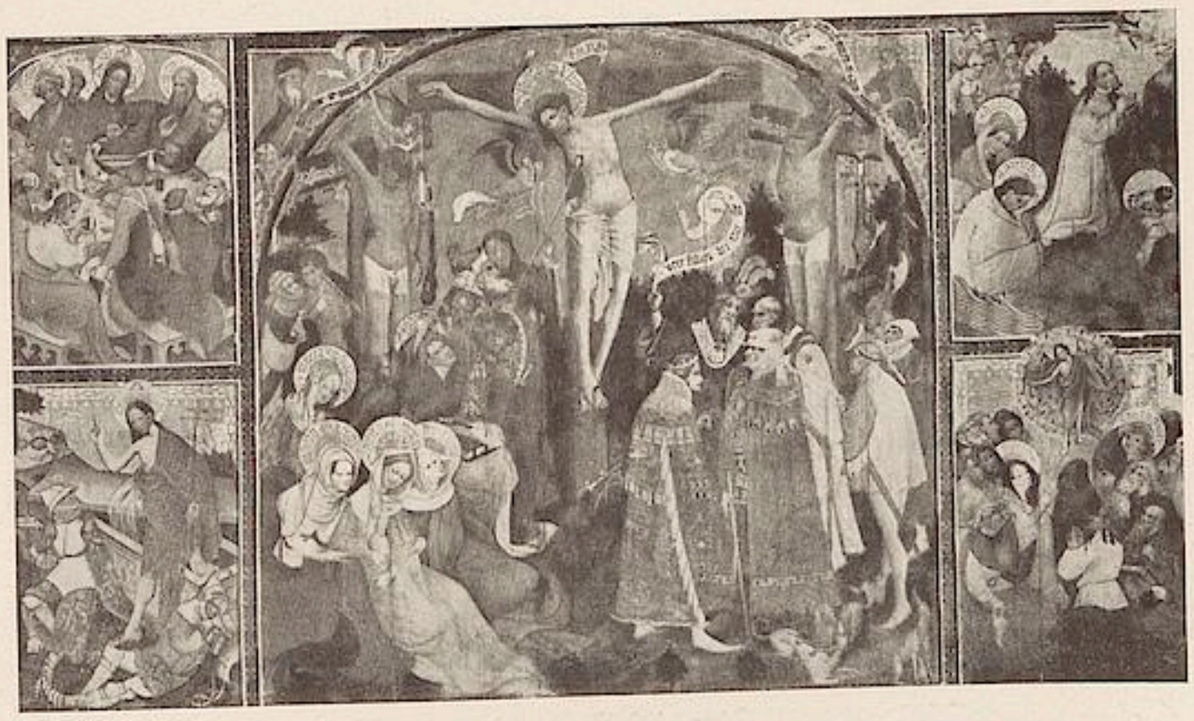
Für heute nur dieses. Einst wird das Museum ja eröffnet werden. Der Deutsche, der es noch erlebt, wird starr sein.

*

Der Wildunger Altar des Konrad von Soest, eines der kostbarsten Denkmäler deutscher Malerei aus dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, wird restauriert. Über die Art, wie dabei verfahren wird, sind allerlei nicht eben beruhigende Gerüchte im Umlauf. Eine vorsichtige Reinigung mag wohl angebracht gewesen sein. Aber bei solchen Reinigungsarbeiten pflegen allerlei alte Schäden zutage zu treten, und es hat den Anschein, als würde ihre Ergänzung recht munter betrieben. Die historisch außerordentlich bedeutungsvolle Inschrift, mit deren Deutung die Gelehrten sich wiederholt eingehend beschäftigt haben, ist auf Grund angeblich genauer Untersuchung der vorhandenen Reste bereits vervollständigt worden. Gegen diese Methode der Restaurierung muß energischer Einspruch erhoben werden. Restaurierung sollte sich auf vorsichtige Erhaltung des Vorhandenen beschränken. Mutwillige Eingriffe in den Bestand künstlerischer Denkmäler der Vergangenheit sind ein Akt der Pietätlosigkeit, den sich unsere Zeit nicht mehr zu schulden kommen lassen dürfte.

*

Die griechische Göttin. Wir bilden auf der ersten Seite dieses Heftes die vom Alten Museum erworbene altgriechische Marmorstatue ab. Der Preis von einer Million Goldmark, woran der preußische Staat und die Stadt Berlin, vor allem aber das Privatkapital von Kunstfreunden beteiligt sind, ist als zu hoch vielfach kritisiert worden. Er ist nicht zu hoch, wenn es sich wirklich um ein seltenes Stück handelt. Über den kunstgeschichtlichen Wert sind sich die Fachleute ziemlich einig; er kann kaum bezweifelt werden. Der künstlerische Wert erscheint uns nicht so groß. Unmittelbar spricht das Werk nicht eben stark zur Empfindung; es mutet etwas provinziell werkstattmäßig an. Der Bildhauer Schauß hat behauptet, daß die Statue falsch wäre. Er hat die Behauptung durch schlüssige Argumente jedoch nicht stützen können. Nicht bestritten wird, daß der Kopf überarbeitet ist. Er sieht so sehr „geputzt" aus, daß er einem weitergehenden Verdacht am meisten Nahrung geben könnte. Es wird angenommen, daß es sich um die Darstellung einer Göttin handelt. Das Material ist Marmor. Am Gewand, an den Sandalen, im Haar und in der Krone haben sich viele Reste der Bemalung erhalten. Die Statue ist zwei Meter hoch. Das Berliner Antikenmuseum schätzt, von ihrer archäologischen Einstellung aus, die Erwerbung mit Recht hoch ein, weil das neue Werk neben der thronenden Göttin, die vor zehn Jahren erworben werden konnte, ein Geschichtszeugnis ungewöhnlicher Art ist. Das Werk ist jetzt öffentlich ausgestellt worden.



KONRAD VON SOEST, DER WILDUNGER ALTAR. MITTELTEIL

Liebermann-Verkäufe. Von bedeutenderen Bildern Liebermanns sind in letzter Zeit folgende Werke in öffentliche Sammlungen gelangt: Oude Vink 1905 und das Selbstbildnis in Hut und Mantel von 1925 gelangte in das Züricher Kunsthaus, die Geschwister 1876 erwarb die Stadt Berlin, das Selbstbildnis im Atelier 1925 die Nationalgalerie, die badenden Jungen 1900 die Kunsthalle in Düsseldorf, die Oude Vink 1911 ging in Berliner Privatbesitz über.

BERICHTE AUS DEN PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN

Museum für Völkerkunde — Nord- und Mittelamerika. Kauf: Zigarrentasche aus Birkenrinde mit Elenhaarstickerei (Huronen oder Irokesen).

Leihgabe: Figur einer Gottheit aus Sandstein von künstlerischer Bedeutung. (sic!)

KUNSTAUSSTELLUNGEN

SCHWEIZER AUSSTELLUNGEN

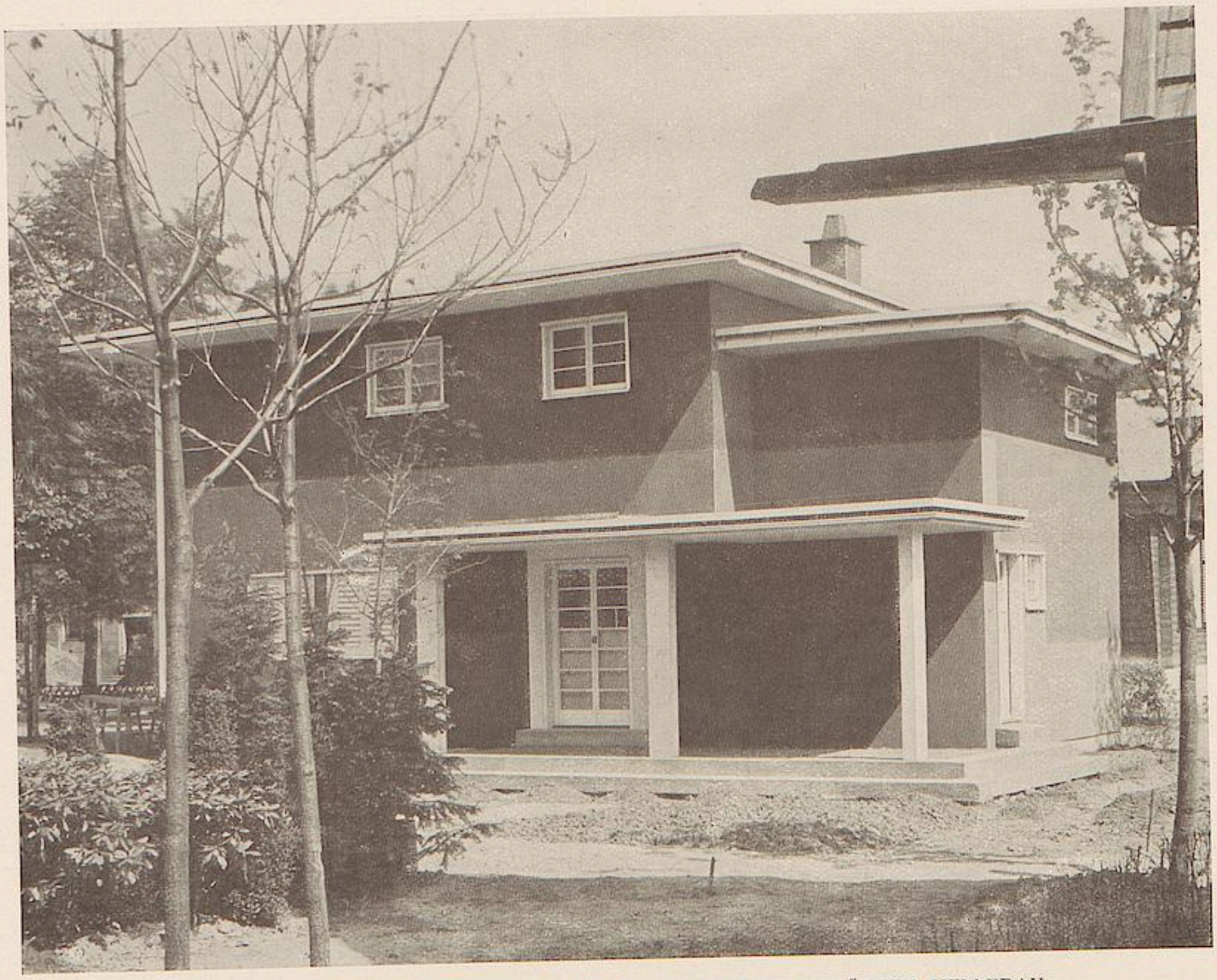
In den Monaten August und September fand im Kunsthaus in Zürich eine internationale Ausstellung von Werken neuerer Kunst statt, die eine ungefähre Orientierung über den gegenwärtigen Stand der europäischen Malerei gab. Die Grenzen der persönlichen künstlerischen Einstellung erschienen im allgemeinen weniger stark eingehalten als vor dem Kriege, während gleichwohl die Rasseneigenschaften bei schärferer und strengerer Betonung überzeugter Eigenart erkennbar blieben. Nicht ganz erfreulich war die Übersicht der deutschen Abteilung, in der Corinth mühsam versuchte, zwischen Liebermanns Meisterlichkeit und den Ansprüchen der jüngeren Künstler die vermittelnde Brücke zu bilden. Nach der ausgezeichneten Liebermann-Ausstellung vor zwei Jahren war die Beschaffung von neuen Werken schwierig gewesen, und doch bedeutete die Wand mit Liebermanns Bildern (aus verschiedenen Perioden seines Schaffens) eine klassische Repräsentation. Corinth und Slevogt erschienen dafür nicht ganz in der Form, die ihrem Rang entspricht: Corinth zerfahren und übertrieben nur mit Bildern aus den beiden letzten Jahren, Slevogt (der in Zürich einmal gleich Liebermann und Corinth mit einer eigenen Ausstellung auftreten müßte) bescheiden zurückhaltend und allein mit zwei Stilleben von sprühender Farbengewalt seines Reichtums bewußt. Beckmann, Großmann und Nolde waren vor Kokoschka, Hofer und Schmidt-Rottluff durch das innerliche Gleichmaß der ausgestellten Bilder von Bedeutung. Der „Schützengraben" von Otto Dix teilte sich mit den Arbeiten von Grosz und des Dänen Per Krogh in die Ehre, die Sensation der Ausstellung zu bilden. Flau und sogar langweilig mußte der Saal mit den Gemälden von Munch jedem sein, der die Ausstellungen in Basel und Berlin in den letzten Jahren gesehen hatte.

Die große französische Abteilung gab dafür einen fast überraschenden Beweis für den starken und sicheren Fortschritt einer schon vor dem Kriege deutlichen Entwicklung. Niemals wird, das sah man hier, der Franzose die Vorzüge einer geschmackvoll fortgebildeten Tradition zu Gunsten eines nach übertreibenden Sensationen neigenden, gewalttätigen Egoismus aufgeben, den manche der jüngeren deutschen Künstler als ausschließliches Zeichen der Persönlichkeit ansprechen, niemals wird er Naivität künstlich vortäuschen, immer frei, unbedingt und sachlich bleiben. Ob Utrillo, der gelegentlich wie ein elementar aufgelöster früher Monet anmutete, ob Picasso oder Derain, van Dongen oder Matisse: malerisch oder zeichnerisch gepflegte Kultur ist ihres künstlerischen Wesens edelste Eigenschaft, bei welchem größeren Ahnherrn, Ingres, Cézanne, Renoir, auch ihr Ursprung zu suchen ist. Eine strenge Richtung auf klares Objektivieren haben die jungen Italiener genommen. Unter ihnen tritt Ubaldo Oppi als ausgeprägte Begabung besonders vor. Plastiken von Albiker und Barlach, de Fiori, Maillol und Kolbe hielten sich würdig im einheitlichen Rahmen dieser genußreichen Ausstellung.

Auch in Basel fand im Herbst eine jener kleinen Ausstellungen aus Privatbesitz statt, die seit Jahren unbekannte Kostbarkeiten zeigen. Sehr schöne Bilder der großen französischen Impressionisten waren diesmal von einer Auswahl von Zeichnungen und Aquarellen begleitet. Von Böcklin hatte man den farbenbunten „Polyphem und das Schiff des Odysseus" aus der Sammlung von der Mühll zu sehen Gelegenheit, Werke von Hodler und namentlich eine Anzahl von Studien und Bildnissen Fritz Schiders. U. B.

ADOLF MENZEL, MORGENANDACHT IN EINER SALZBURGER KIRCHE

AUSGESTELLT BEI VICTOR RHEINS, BERLIN



BRUNO PAUL, DAS „PLATTENHAUS“ DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU

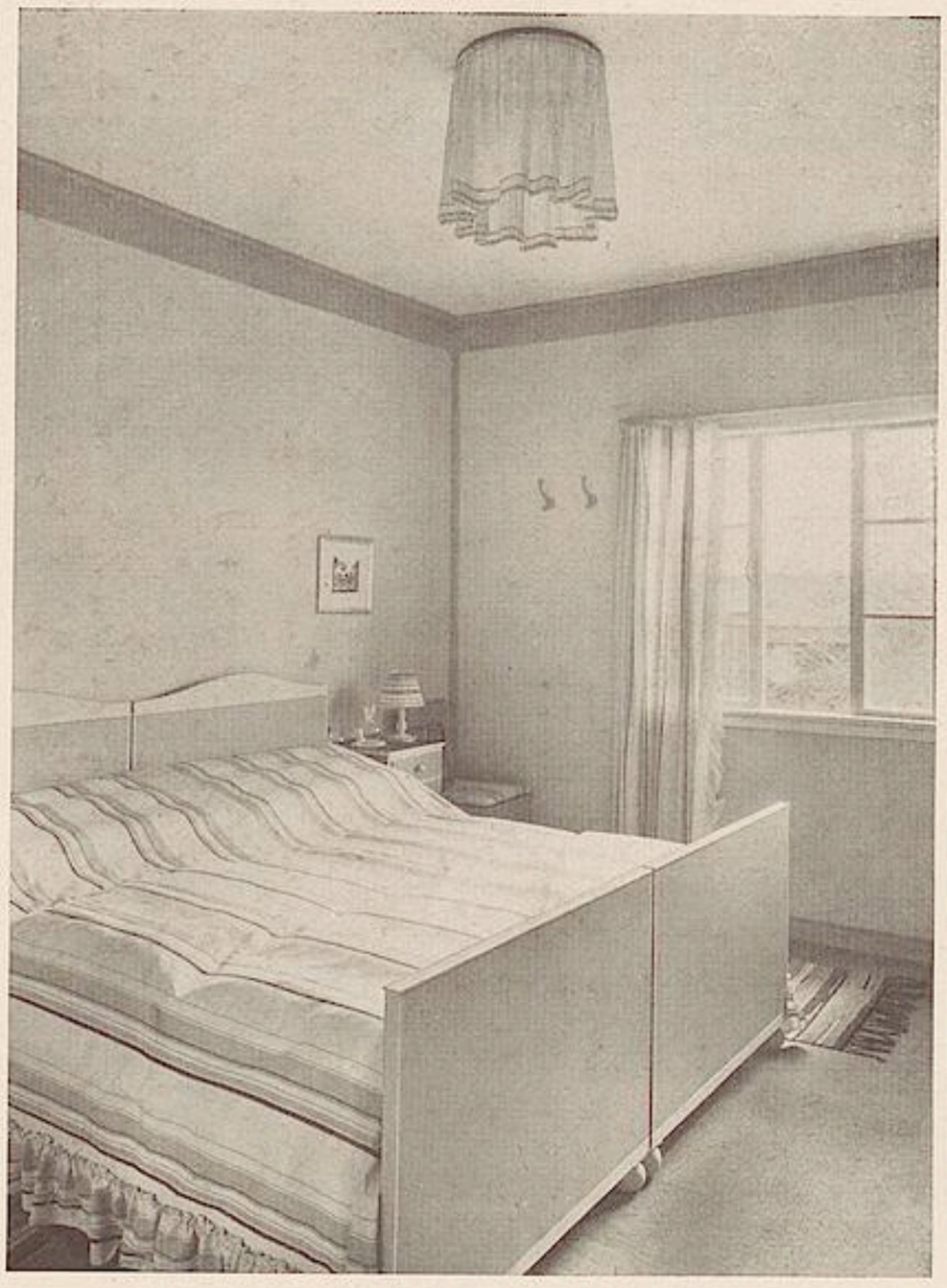
DIE VIERTE JAHRESSCHAU DEUTSCHER ARBEIT IN DRESDEN

Dresden hat nach wie vor den Ehrgeiz, große Ausstellungen zu machen. Für 1926 ist eine internationale Kunstausstellung geplant. In diesem Jahr war aus einem anfänglich bescheidenen Plan eine umfangreiche Ausstellung „Wohnung und Siedelung“ entstanden. Sie war freilich nicht zum besten geraten; sie mutete mehr provinziell sächsisch als reichsdeutsch an, und befriedigte eigentlich nur im historischen und technischen Teil. Von dem Besten, dem einzig Guten fast, das die Abteilung „Wohnung“ enthält, von Tessenows Möbeln ist an anderer Stelle dieses Heftes die Rede. In der Abteilung „Siedelung“ befriedigten nur zwei Häuser.

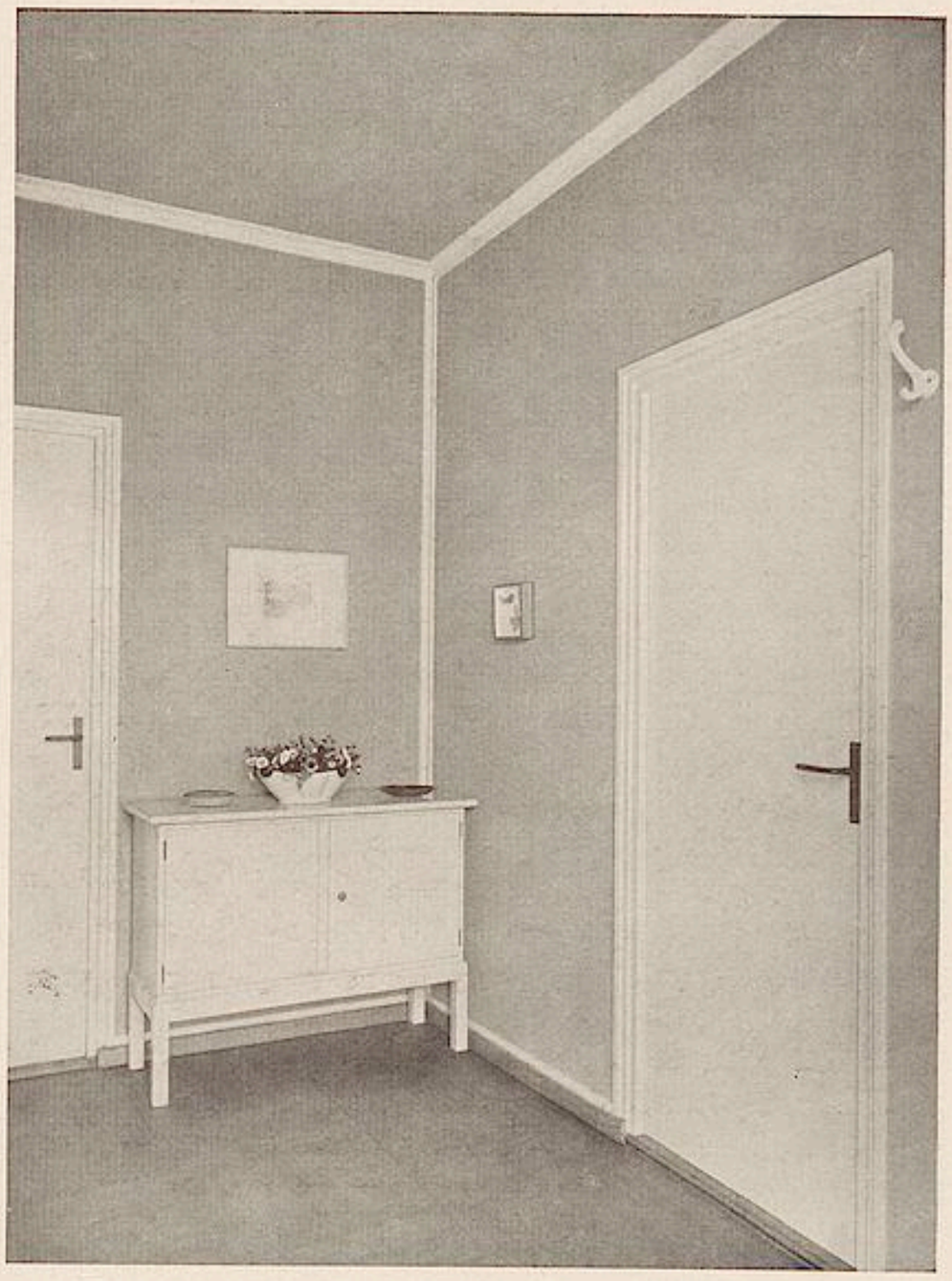
Beide Häuser waren Arbeiten der charaktervoll arbeitenden „Deutschen Werkstätten“ in Hellerau. Das erste Haus ist ein sogenanntes „De-We-Holzhaus“. Adalbert Niemeyer, München, hat es erbaut und die ihm gestellte Aufgabe klug und mit Geschmack durchgeführt. Mit dem nur gebeizten, nirgends gestrichenen Holz ist ja des Guten etwas viel getan, das Haus wirkt etwas zu programmatisch und romantisch, es erscheint ein wenig sächsisch ideologisch und wie eine Verkörperung des Spruchs „Klein aber mein“. Daneben ist jedoch die vorzügliche Handwerksarbeit ebenso zu rühmen wie die besonnene Behandlung der Form. Der Preis — der in diesem Fall wichtig ist — mag mit Bezug auf die gute Arbeit angemessen sein, doch ist er nicht niedrig, wenn man Bauplatz, Gartenanlage, Zaun und andere Nebenkosten mitrechnet.

Das zweite Haus, das Erwähnung verdient, ist das sogenannte „Plattenhaus“ von Bruno Paul. Die Deutschen Werkstätten selbst sagen davon:

„Es ist der Versuch, das letzte und größte Handwerk, das des Baumeisters, zu mechanisieren, das Haus fabrikmäßig herzustellen. Für diese Häuser gibt es nur drei Gruppen von Arbeitern: Fußbodenplattenarbeiter, Decken-



R. RIEMERSCHMID, SCHLAFZIMMER. AUS DEM „PLATTENHAUS“ DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU



KARL BERTSCH, DIELE. AUS DEM „PLATTENHAUS“ DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU

plattenarbeiter und Wandplattenarbeiter; dann brauchen wir nur die Tischler, die den Innenausbau arbeiten. Die Fußbodenplatten werden mit Wasserzu- und ableitungen versehen, die Deckenplatten mit Lichtleitungen. Das Plattenhaus ist vollkommen fugenlos. Die ganze Fußbodenfläche eines Geschosses ist fugenlos, wie eine furnierte Tischplatte.“

Von außen sehen die aus Eternit-Asbest-Zementplatten zusammengesetzten Wände mit ihren Fugen, die nicht betont und auch nicht unsichtbar gemacht sind, etwas sonderbar aus. Im Innern ist das Haus mit seinen sauber gestrichenen Wänden und Möbeln, eingebauten Schränken und gepflegten Einzelheiten ein Muster künstlerisch-handwerklicher Arbeit. Im Äußeren ist Bruno Paul mit Geist ein wenig der kubistischen Modeform gefolgt, im Innern verrät das Talent dieses Künstlers von neuem, warum es der Frau, der Dame so gut gefällt. Das ganze helle, zart getönte Haus ist damenhaft. Es ist ebenfalls recht eng, ist auf den Zentimeter ausgerechnet; es soll ein Dauerhaus sein, wirkt jedoch mehr wie ein Sommerhaus. Wohlfeil ist auch dieses Haus nicht, kann es bei so guter Arbeit nicht sein. Als Versuch aber, den Hausbau zu typisieren, ein Material für eine gesunde Formalisierung zu finden, ist das „Plattenhaus“ recht lehrreich. Neben Tessenows Zimmern, ist dieses Haus Bruno Pauls das Beste der Ausstellung.

Karl Scheffler.

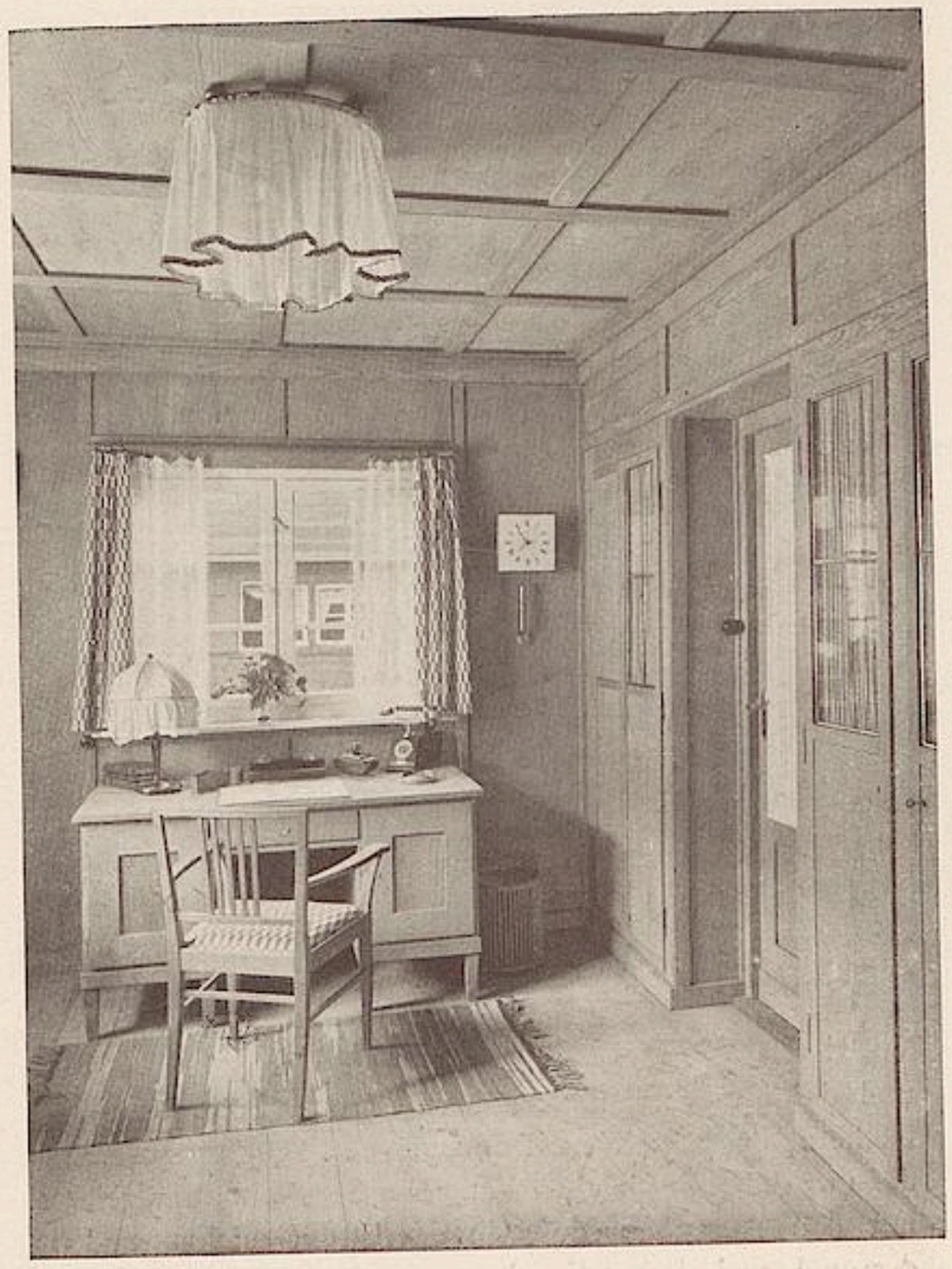
*

LEIPZIG

Der Leipziger Kunstverein eröffnete am 25. Oktober die Ausstellung der Goethe-Sammlung Professor Anton Kippenbergs. Der Unkundige mag fragen, ob es berechtigt sei, die Zeugnisse einer Dichterpersönlichkeit, eines im wesentlichen geistigen Schaffens an dieser Stätte bildender Kunst zu zeigen. Aber aus den Tausenden von Objekten, über die weiten Räume des Kunstvereins hinausquellend, ersteht der stärkste bildhafte, rein sinnliche Eindruck. Bücher und Handschriften wirken hier als der dunkler gefärbte Hintergrund, von dem die künstlerischen Selbstzeugnisse der Goethe-Welt sich als blühendes Bild abheben. Was in einem Vierteljahrhundert mit unablässigem Eifer, mit sicherem Gefühl für Qualität und innere Bedeutung zusammengetragen wurde, das stellt sich nun dar als ein organisch Gewordenes. Nicht Spürsinn des Sammlers, nicht zähe Ausdauer, nicht Gunst der Glücksgöttin, so sehr sie alle sich hilfreich erwiesen, konnten Kippenberg dieses Ziel erreichen lassen. Der stärkste Bundesgenosse war die inbrünstige Liebe zu dem Einzigen, die ihn in der Hingabe sich immer inniger zueignete und alles wie mit magnetischer Gewalt heranraffte, was dieser Sehnsucht Genüge zu schaffen vermochte.

Indessen handelt es sich hier um kein andächtig Schwärmen, um keinen Reliquienkult. Ein Denken Diltheyscher Art wirkt von innen bestimmend. Das Erlebnis des großen

BRUNO PAUL, HERRENZIMMER. AUS DEM „PLATTENHAUS“ DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU



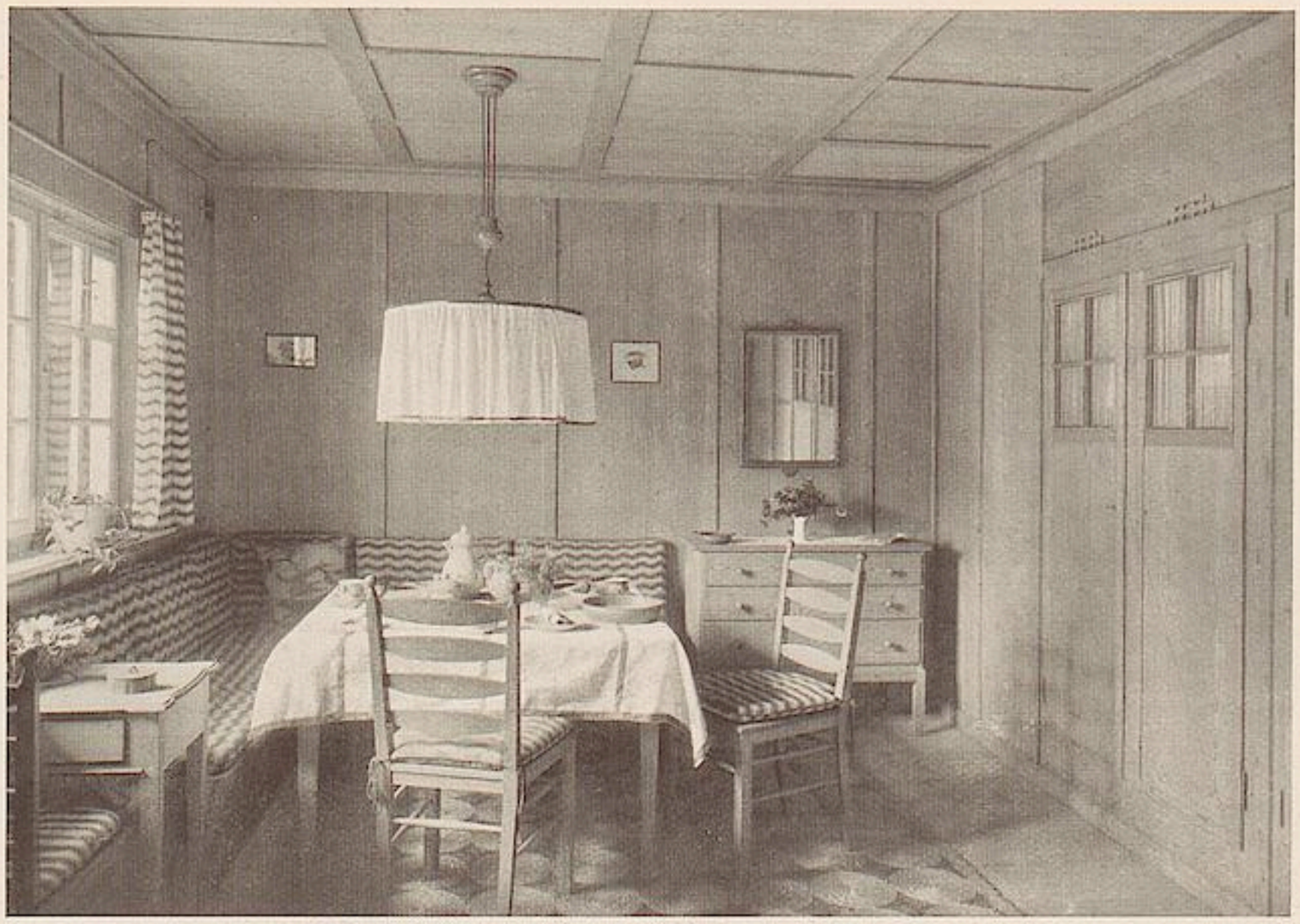
A. NIEMEYER, HERRENZIMMER. AUS DEM HOLZHAUS DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU

Künstlermenschen soll dazu helfen, in sein Wesen und Schaffen hineinzuleuchten, zu erkennen, wie Umwelt und Innenwelt ineinander wirken. Dazu muß genaueste Kenntnis dieser beiden Welten als Mittel dienen, und im Dienste solcher selbstgestellter Aufgabe wurde die Sammlung Kippenberg geschaffen.

Das Weimar Anna Amalias und Carl Augusts ist in ihr mit besonders zärtlicher Neigung umfangen. Der stattliche Vorraum der Ausstellung schildert dieses Weimar: seine fürstlichen Menschen, seine Künstler, und ihr gemeinsames Werk, eben dieses Weimar der Goethe-Zeit. In allen den Bauten, Büsten, Bildern, Medaillen lebt die gleiche Geistigkeit. Jeglichem leeren Prunk und frivolen Sinnenspiel feind, stellt diese Kunst sich mit festen Füßen auf den Boden deutscher bürgerlicher Fühlart und sucht den Adel der Humanität durch die Hoheit klassizistischer Form auszusprechen. Kaum eines der Werke erfüllt auf diese Weise seine eignen Forderungen. Aber wenn wir sie hier in kluger Auslese vereint erblicken, hauchen sie uns an mit dem Geruch des Erdreichs, aus dem Iphigenie, Tasso, Wallenstein, Braut von Messina keimten. Gerade in diesem Raume, wo Goethe noch nicht leibhaftig erscheint, tritt die gegenseitige Bedingtheit der kleinen Stadt und ihres größten Menschen überzeugend zutage.

In den Hauptsälen der Ausstellung leuchtet sein Gestirn über einem schier unermeßlichen Horizont. Die Familie von den frühesten im Bilde erreichbaren Vorfahren bis zu den Enkeln, die Frauen und Mädchen seines Herzens, die Freunde und Helfer, — sie alle treten in Bildnissen und Plastiken, in schriftlichen und gedruckten Selbstzeugnissen vor uns hin. Wir erblicken die Orte, die sein Fuß betrat, in zeitgenössischer Darstellung. Aber vor allem ist er selbst es, der sich jenseits der immer vergeblichen Versuche der Künstler, seine Gestalt zum Symbol zu schaffen, — in ungezählten Dokumenten der eignen Hand in seiner Geistigkeit verkörpert: der Dichter mit den Niederschriften so mancher seiner größten Schöpfungen, der mit Unrecht als Dilettant verrufene Zeichner (kann doch schon das eine köstliche Blatt mit der Skizze der kleinen Göchhausen solchen Irrtum widerlegen), der Naturforscher, der Staatsmann. Keine Goethe-Biographie spricht überzeugender von der Größe und Weite seiner Natur, als ein Rundgang durch diese Säle. Sie künden auch von Liebe und Haß der Mitlebenden, am stärksten aufschäumend um den Werther-Roman, dessen Weltwirkung durch hundert literarische, bildliche, musikalische, kunstgewerbliche Zeugnisse bestätigt wird, als dessen Autor Goethe bei Lebzeiten am höchsten und allgemeinsten gerühmt war, während erst nach seinem Tode der Faust als sein größtes Werk erkannt wurde.

Das Studium der Faustsage war von jeher ein Lieblingsfeld Kippenbergs. So brachte er über den Erzzauberer



A. NIEMEYER, WOHNZIMMER. HOLZHAUS DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN

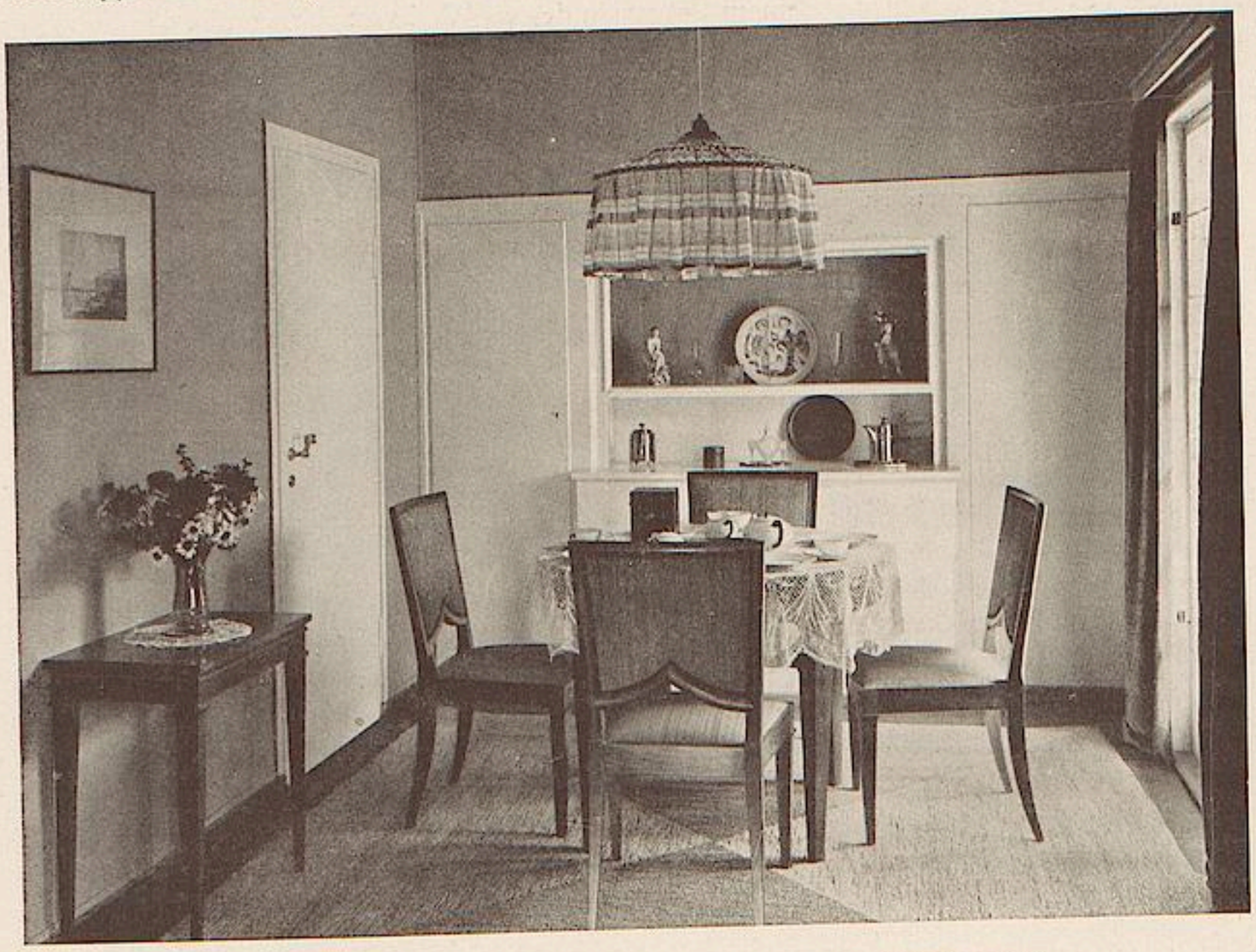
und die ihm verwandten Gestalten eine Fülle von Volksbüchern, Puppenspielen, Romanen und Dramen zusammen, die nirgend ihresgleichen hat. Ein Sonderraum vereint sie mit den Ausgaben des Goethischen Gedichts und mit dessen künstlerischer Gefolgschaft, einer Falstaff-Kompanie, Cornelius und Delacroix als flügelmännische Riesen.

Den Kunstfreund fesselt besonders das Kabinett mit den von Goethe angeregten Schöpfungen zeitgenössischer Tondichter und die damit vereinte Auswahl der Zeugnisse seiner langjährigen Bühnenleitung. Wer sich hier ins einzelne versenkt, entdeckt so manche Inkunabel der Lithographie, viele theatergeschichtlich wichtige Porträts und Szenenbilder. Fällt doch in Goethes Epoche die klassizistische Nachblüte der glänzenden Dekorationskunst des Barocks, bezeichnet durch die Namen Fuentes, Schinkel, Beuther, Quaglio.

KARL BERTSCH, WOHNZIMMER U. MÄDCHENSTUBE. AUS DEM „PLATTENHAUS" DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU

Beispiele einer mit liebevollstem Ernst gepflegten Sonderneigung Kippenbergs bietet das Silhouetten-Kabinett. Es birgt neben einem der schönsten Familienbilder Philipp Otto Runges so manche andere Meisterstücke solcher anziehender Kleinkunst, Gestalten der Weimarer Welt darstellend. Sie ergänzen das Bild des Weimar-Raumes in seiner auf das optische Bild, die Erscheinung als Trägerin der Geistigkeit, gerichteten Eigenart.

Damit ist zugleich das Wesen der Sammlung Kippenberg und ihr Unterschied gegenüber so manchen verwandten bezeichnet (deren keine sie freilich an Menge und Bedeutung der Objekte erreicht). Der 1913 erschienene, nun längst vergriffene Katalog verzeichnete 5332 Nummern, und die neue, im Werden begriffene Auflage wird etwa den doppelten Umfang haben. Schon hieraus erhellt, daß



BRUNO PAUL, SPEISEZIMMER. AUS DEM „PLATTENHAUS“
DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU

ein wirklicher Begriff dieser Sammlung nur durch das Schauen gegeben werden kann, und wie groß der Nutzen ist, den der Besucher der Ausstellung für das Erleben Goethes und seiner Welt davonträgt. Nur auf kurze Zeit, nur denen, die jetzt gerade in Leipzig weilen, ist solche Gunst gewährt, und in kurzem wird das stille Heim seinen Schmuck wieder bergen. Hoffen wir, daß einmal der Tag komme, da dieses nie wieder so herzustellende Abbild unseres größten Geistes „als ein öffentlicher Besitz, als ein Gemeingut“ für alle Zeit den Schätzen unserer Kultur einverleibt werde.

Georg Witkowski.

BERLIN

Merkwürdig ist die Kunst Willy Jaeckels, die in einer Sonderausstellung bei Victor Hartberg gezeigt wurde. Jaeckel selbst wird wahrscheinlich den größten Wert auf die großen Landschaften und Kompositionen legen, auf seine terrasienabraune Kartonkunst, womit ein mystischer Monumentalstil gesucht wird. Den stärkeren Eindruck machen aber die Bildnisse. Obwohl sie nicht anders gemalt sind wie die Kompositionen, und mehr gezeichnet als gemalt, sind sie doch etwas ganz anderes. In seinen Bildnissen verrät Jaeckel nicht nur im einzelnen viel Sinn für das Physiognomische, für Ähnlichkeit und Ausdruck, für Struktur und Plastik eines Kopfes, sondern er vermag, trotz eines Nazarenerzuges, das Leben im Ganzen wiederzugeben. Es stellt sogar mit gutem Glück den Reiz der Toilette dar. Von seinen Altersgenossen hat nicht einer soviel Auge dafür, wie eine Bluse, ein Kleid auf dem Körper sitzt, wie die Toilette zur Erscheinung gehört und wie sie verschiedenartig von der Frau getragen wird. Jaeckel erweist sich als ein wirklich guter Bildnismaler. Wir glauben prophezeien zu dürfen, daß im Bildnis die Zukunft dieses Talents liegt. Und das ist eine höchst erfreuliche Aussicht. Denn an Bildnismalern, vor allem an Malern der Frau, ist die Zeit bettelarm.

In der Galerie J. Casper zeigte Lore Feldberg Bilder und Zeichnungen. Man hat die Künstlerin bereits in der Juryfreien kennen gelernt. Sie ist den wenigen Malerinnen zuzurechnen, die es mit der Kunst männlich ernst nehmen. Ihr Talent, das zeitweis Dora Hitz nahe stand, ist mit kluger Kenntnis der eigenen Kräfte und freiem Verständnis durch die Lehre der neueren französischen Malerei gegangen. Das Resultat kann nun manchen Maler beschämen. Alle Bilder — Stilleben, Landschaften und Bildnisstudien — haben sowohl zeichnerisch wie koloristisch Charakter; sie sind ehrlich und klug vom Handwerk, von der Materie und Technik aus entwickelt. Diese Frauenkunst ist das Gegenteil vom Amateurhaften: sie ist ganz ernst. Der Eindruck gefälliger farbiger Energie (im Geiste Renoirs) wird bei längerer Betrachtung nicht schwächer. Und es scheint, als ob in diesem gesunden Talent noch Reserven enthalten sind.

Der Düsseldorfer Bildhauer Bernhard Sopher stellte in der Galerie Rudolf Wiltscheck aus. Es ist eine mehr feine als starke Begabung und neigt dem Manieristischen zu. In seinen Statuen und Köpfen ist kapriziöse Vielfältigkeit, doch wirkt nichts eigentlich plastisch überzeugend.

In der Buchhandlung des Graphischen Kabinetts waren Aquarelle von Heinrich Heuser und Hans W. Glaser zu sehen. Die Aquarelle von Heuser haben schöne und überzeugende Stellen, alle sind sie aber auch im flüchtigen Ungefähr stecken geblieben. Es fehlt die ernste Arbeit; was

der erste Wurf nicht hergegeben hat, das ist nicht realisiert. Immerhin hat der erste Wurf lebendige Punkte geschaffen. Die Aquarelle von Glaser sind künstlicher, konstruierter. Doch regt sich auch in ihnen an einigen (wenigen) Punkten etwas Lebendiges.

Die Kollektivausstellung, die Wilhelm Kohlhoff bei Fritz Gurlitt machte, erwies ihn wieder als einen gewandten Routinier, der sich eine schmissige Barockmanier zurecht gemacht hat. Früher erzog die Berliner Sezession ihre Mitglieder zur Qualität, jetzt verleitet sie sie zu einem höchst fatalen Obenhin. Die zugleich ausgestellten Aquarelle des Italieners Baldessari sind Arbeiten eines Virtuosen und sonst nichts.

Die Galerie Alfred Flechtheim hatte mit der Ausstellung von Photographien der Frau Rieß einen entschiedenen Besuchserfolg. Die Bildnisphotographien bekannter Berliner Persönlichkeiten sind gut insofern, als der Moment überwunden ist. Es ist gelungen wieder mehr im Sinne der alten Daguerrotypien, die mit einer langen Expositionszeit arbeiteten, eine Summe mehrerer Ausdrücke zu geben und dadurch die Ähnlichkeit zu vertiefen. Nicht zu loben ist dagegen das Bestreben, durch Schummerigkeit Stimmung zu erzeugen und die Dargestellten „interessant" zu machen. Neben tüchtiger Handwerksfähigkeit ist ein Feuilletonismus am Werk, der auf die Dauer die Vorzüge paralysiert.

K. Sch.

SCHWÄBISCHE MALEREI IN STUTTGART

Diese Ausstellung hat eigentlich in „Kunst und Künstler" ihr Vorspiel gehabt. Ältere Leser werden sich gerne an die lebhaft geschriebenen Aufsätze von Hans Otto Schaller erinnern, einem jungen Stuttgarter Kunsthistoriker, dessen Laufbahn der Tod auf dem Schlachtfelde ein nur zu frühes Ende bereitete. Otto Fischer, der Direktor des Museums der bildenden Künste, hat manchen von Schallers Gedanken über schwäbische Malerei in sich aufgenommen, aber mit der Folgerichtigkeit und dem Verantwortlichkeitsgefühl, die diesen Gelehrten auszeichnen, weitergedacht. Die Ausstellung seiner heimatlichen Malerei, ungefähr von Gottlieb Schick bis Heinrich von Zügel, war kein kleines Ereignis, denn auch sie lehrte, daß die deutsche Jahrhundertausstellung von 1906 nur ein Anfang war. Wer die Kunstgeschichtsschreibung über die neuere Malerei und Plastik verfolgt, wird oft erstaunen, wie wenig Spuren sie im Grunde hinterlassen hat. Man begnügte sich mit den „Entdeckungen" (Runge, Wasmann u. a.), vergaß aber die nötigen Folgen zu ziehen und schleppt infolgedessen einen unerhörten Ballast, auch in den Museen, mit, bestehend aus dem von Gernegroßen verübten historischen Krimskrams und all dem schwächlichen Eklektizismus, der entsteht, wenn der deutsche Maler aus seinem Hieronymus-Gehäus in die Rüstung italienischer Freskanten kriecht. Die Stuttgarter Ausstellung 1925 hatte für Feinschmecker, die ihren Jean Paul lieben, einen wahrhaft wunsiedelischen Mittelpunkt in der Wand mit mehr als zwanzig Bildern und Bildchen eines Malers aus Biberach, des Johann Baptist Pflug. Man möge mich nicht mißverstehen, „literarisch" ist diese Malerei keineswegs. Vielmehr ist die feinpinselnde malerische Technik Pflugs mit ihrer Vorliebe für Schillerfarben — ich mußte an den hellen Ton des Rieslings schwäbischer Weinbauern denken — durchaus Produkt malerischen Sehens und großer Feinfühligkeit. Dieser Pseudo-Philister — hier eben berührt Pflug sich mit dem Verfasser des Wuz — malte Zirkusse und Studentenkneipen, Bildnisse, Landschaften von ganz unromantischer Sachlichkeit, die schwäbische Pfarrstube und die Hochzeit auf dem Lande. Wie bei dem Rheinländer Hasenclever das Vorbild Hogarths und Wilkies eingewirkt hat, scheint dem schwäbischen Zeitgenossen gelegentlich Rowlandsons karikaturistische Schärfe die liebevolle Biedermeierei etwas verzerrt zu haben, keineswegs zu ihrem Schaden. Wie ein Witz der Kunstgeschichte berührt es, daß zu den zahlreichen Schülern Pflugs auf der Kunstschule von Biberach auch der Tiermaler Anton Braith gehört hat. In einem seiner interessanteren Frühwerke hat er sich selbst mit seinem Lehrer in dessen Werkstatt dargestellt. Ein anderer Schwabe von mehr als pronvinzieller Eigenart ist wieder ein Johann Baptist Seele aus Meßkirch, dessen durchaus intime Soldatenbildchen in hellen tuschenden Farben von Empire-Klang manchem Besucher der schönen fürstlichen Galerie in Donaueschingen aufgefallen sein dürften. Ein Stuttgarter, Wilhelm Pilgram, ist der Maler der köstlichen „Drei Vagabunden" (1841), einem Bilde, dessen überschäumender Fröhlichkeit strenge malerische Zucht die Wage hält. Den älteren Meistern des Klassizismus, Hetsch und Schick, wurde kaum ein neues Lorbeerblatt gewunden, doch sei das noch unbekannte lebensgroße Bildnis der Freifrau von Cotta, von Schick, besonders hervorgehoben. In die Neuzeit übergehend, büßte die Stuttgarter Retrospektive, genau wie ihre Düsseldorfer Schwester, erheblich an Interesse ein. Schüz, in Frühbildern oft an den jungen Lenbach erinnernd, seinen Mitschüler bei Piloty, ist später nach Düsseldorf übergesiedelt, wo er als Landschafter, freilich gänzlich unbeachtet, glücklichere Lösungen als im Genrebild fand. Otto von Faber du Faur ist der einzige dieser Süddeutschen, der bei mehrfachem Aufenthalt in Paris selbstständig Einflüsse Géricaults, Delacroixs und anderer großer Franzosen mit Glück verarbeitete. Schönleber, Friedrich v. Keller, R. v. Haug, Pleuer, Reiniger, H. v. Zügel und Landenberger sind uns in der Mehrzahl nur noch Namen.

Walter Cohen.

Anmerkung: Ein von Otto Fischer bearbeitetes Ausstellungswerk „Schwäbische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts", mit 219 Abbildungen, erscheint bei der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart.

HAMBURG

In Hamburg ist eine „Juryfreie Ausstellung" veranstaltet worden. Man wollte einen Überblick des gesamten Hamburger Kunstschaffens haben, um eine vom Senat ausgesetzte Summe gerecht unter die fähigsten und wirtschaftlich am schwersten ringenden Künstler zu verteilen. Das Problematische dieser Methode ist wohl klar.

Die Ausstellung machte einen guten Eindruck. Man hat das Gefühl, daß viel gearbeitet wird.

Es gibt einen Hauptsaal, der durch die Hängekommission zu einem Raum der Qualität gestempelt worden ist. Dort hängen die Werke der im Hamburger Kunstleben bekannten Künstler. In diesem Saal ist viel Geschmack, viel Wissen um künstlerische Probleme, aber wenig Ursprünglichkeit und

natürliche Kraft. Die Natur ist durch Kunst gesehen. Auch da, wo eine starke Begabung mit großer Disziplin Ausdruck in primitiven, knappen Formen gibt, fehlt wirkliche Einfalt, und die Bilder sind trocken und starr, statt unbeholfen und reich. Dann sind viele Bilder aus Höflichkeit oder altem Zusammengehörigkeitsgefühl in den Ehrensaal gekommen, die man in Gedanken weghängt und mit Bildern aus den Nebensälen austauscht.

Der Sinn der Juryfreien liegt darin, daß wirklich einmal alle Künstler, die Chance haben, gesehen werden. Und darum soll man sich die Mühe nehmen, auch mit viel Ruhe durch die Kitschsäle zu gehen.

Da ist nun wenig oder gar kein Geschmack, aber dafür nicht soviel Hochmut und oft wirkliche Liebe und manche Momente, die ganz geglückt sind. Ich sah ein tonig und schön gemaltes Bildnis, kleine Landschaften, die wirklich gesehen waren, einen Vorstadthof mit blassen Kindern — eine Kollwitzstimmung, die Ergreifendes hatte.

Diese Maler sind jedenfalls programmlos im künstlerischen Sinne. Es gibt keine Dinge für sie, „die man nicht malt." Man findet oft große Gemälde, deren Vordergrund ein Gemengsel ist und im Hintergrunde ragt eine romantisch wahr empfundene Mondscheinlandschaft.

Es müßte eine Kommission geben, die auf das Lebendige in der Masse des fürchterlichen Kitsches reagiert. Die Ateliers dieser Aussteller müßten besucht werden, um festzustellen, ob es sich um eine einmalige gute Leistung handelt, oder ob wirklich ein Talent da ist, das sich entwickeln könnte. Vielleicht kann man auch dazu einen kleinen Ausstellungsraum zeitweise zur Verfügung stellen. Es wäre eine Anerkennung und eine Probe für manches Talent, womit man ihm mehr dienen würde, als mit einer Geldsumme. Dann hätte die Juryfreie eine große Bedeutung für die Aussteller. Jetzt ist die Beschickung für viele Künstler mit hohen Kosten verknüpft, und sie sehen mit Trauer, daß in der Masse des Ausgestellten das verschwindet, was ihnen im Atelier noch so bedeutsam vorkam.

Wenn es nur einmal lohnen würde, wäre die Mühe nicht umsonst.

L. F.

LONDON

Die Deutsche Abteilung der in London stattfindenden internationalen Ausstellung enthält folgende Bilder:

Menzel: Kreuzberglandschaft (Märkisches Museum) und Ballsouper (Nationalgalerie); Leibl: Frauen in der Kirche (Hamburger Kunsthalle) und Mädchenkopf (Kölner Museum); Thoma: Frau mit Sonnenschirm 1869 (Karlsruhe), Sturm im Tal 1876 und Campagna 1880; Oberländer: Eremit (Bremer Kunsthalle); Habermann: Mädchen mit rotem Barett (Sezessionsgalerie); Uhde: Mädchen an der Tür (Nationalgalerie); Trübner: Junge mit Dogge (Düsseldorfer Galerie) und Kirche in Seeon; Liebermann: Mutter und Kind (Biermann, Bremen), Papageienallee, Noordwijk binnen; Slevogt: Anna Pawlowa (Dresdner Galerie), Montezuma (Bremer Kunsthalle), Lachs-Stilleben; Corinth: Dame mit Maske, Walchensee 1919, Orchideen; Purrmann: Interieur; Hofer: Zwei Frauen bei Mondaufgang; Großmann: Nieuport; Beckmann: Schiffbruch; Heckel: Kanal in Berlin; Pechstein: Kalla-Stilleben; Leo v. Koenig: Damenbildnis. Ferner sind Bronzen von Gaul, Kolbe und de Fiori und eine Holzplastik von Barlach ausgestellt.

AUKTIONSNACHRICHTEN

VOM ENGLISCHEN KUNSTMARKT

Im Juni kollidierte John Sargent mit den englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts. Gainsborough pflegte von seinen Auftraggebern 120 Guineas für ein Bildnis zu nehmen, Sargent nahm wesentlich mehr und er hat, kaufmännisch gesprochen, Recht behalten. Wenn seine „Damen im Grünen" 132000 Mark brachten, so übertrifft dieser Preis noch um 600 Guineas den Preis, der auf der Auktion Carnarvon das Doppelbildnis des Lord Sydney und des Obersten Acland von Reynolds bezahlt wurde. Im Punkte Sargent sind die Angelsachsen schwach. In die National Gallery ist vor einigen Monaten ein reichliches halbes Dutzend seiner Werke eingezogen, als Stiftung des Kunsthändlers Asher Wertheimer, lauter Mitglieder der Familie Wertheimer, oder wie Artur Hollitscher in seinem Baedecker so schön sagt: „die ganze miese Mischpoche, lebensgroß und in Öl von Sargent." Jetzt hat Sir Joseph Duveen der Nationalgalerie auch noch das Bildnis der Mme. Gautreau, einer bekannten Pariser Schönheit, geschenkt, das er vor der Sargentauktion erwarb, und die Familie Monet dann noch das Bildnis Claude Monet von Sargents Hand. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin würde ein Saal mit gewählten Porträts von Kaulbach auch sehr merkwürdige Figur machen. In jener Sammlung Carnarvon, ursprünglicher Besitz von Alfred de Rothschildt, ließ der Sohn des Tutankamonforschers, einige Familienbilder versteigern. Außer jenem Reynolds noch Gainsboroughs Anna Chesterfield, 340000 M.; das Gegenstück, Graf Philipp Chesterfield mußte sich mit 130000 Mark begnügen. Die Gräfin Carnarvon mit Sohn, von Reynolds 1771 gemalt, stieg bis auf 200000 Mark.

Unter den anderen Bildern der Sammlung war am interessantesten Mabuses Ritter mit goldnem Vließ. 88000 M. sind mehr als doppelt so viel, wie das schöne Männerbildnis von Scorel bei Coray-Stoop kostete. Wenn ein Herrenbildnis in Schwarz von Giovanni Bellini von Knoedler mit 70000 M. bezahlt wurde, hat man einen Maßstab dafür, wieviel ungefähr das Madonnenbild von Bellini wert sein muß, das der Principe Giovanelli in Venedig anstatt der Ausfuhrtaxe für das an Duveen für eine halbe Million Mark verkaufte Tizian(?)-Porträt, der Academia in Venedig überließ und das vom italienischen Kunstministerium als ein hochherziges Geschenk bezeichnet wurde. Bisher galt das allerdings sehr schöne Madonnenbild mit zwei Heiligen, Halbfiguren in

Querformat, vor einer Landschaft für Previtali oder, bei Adolfo Venturi für „Amico di Giambellino“. Der Principe schuldete dem Staat für die Ausfuhrerlaubnis des Tizian etwa 200000 Mark. Wenn ein Bildnis von Bellini heute also 70000 Mark wert ist und ein Madonnenbild, das aber nicht sicher von Bellini ist, mit 200000 Mark „verrechnet“ wird, bleibt für die Bezeichnung hochherziges Geschenk nicht mehr viel übrig.

Die große Wertschätzung, deren sich Aelbert Cuyps Landschaften in England immer erfreuten, hält an. Sein signierter „Blick auf die Ufer der Maas“ brachte 78000 Mark, die Bilder mit Figuren 30000 Mark, also so viel wie ein guter Ruisdael kostete. Zeichnungen von Boucher waren weit teurer als ähnliche Dinge bei der Auktion Michel Lévy: zwei Pastelle „Junge Frau im Park“ und „Sitzende junge Frau“ wurden mit 20000 Mark das Stück zugeschlagen; bei Lévy hatte ein schöner stehender Frauenakt mit Draperie 6000 Mark erzielt.

LORE FELDBERG, ELBLANDSCHAFT

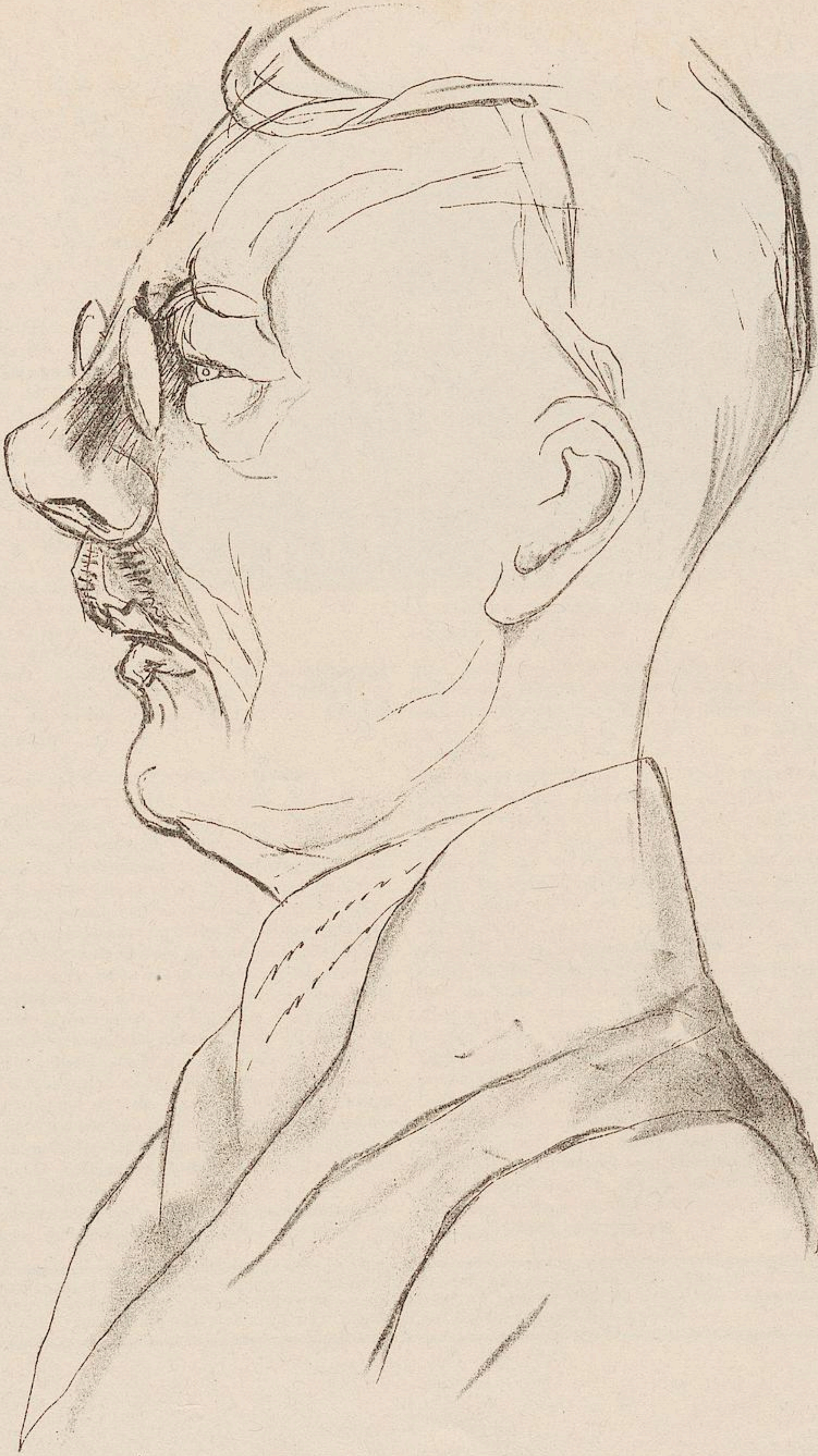
AUSGESTELLT BEI J. CASPER, BERLIN

VOM DEUTSCHEN KUNSTMARKT

Es gibt auch einen deutschen Kunstmarkt, obgleich man von ihm allerdings weniger hört. Denn der deutsche Kunstbesitz bedient sich mit Vorliebe anderer Kanäle als der öffentlichen Versteigerung, um seinen Weg außer Landes zu suchen. Den Sammlern, die ihr Eigentum von allerlei Stacheldrähten gesetzlicher Bestimmungen bedroht sehen, scheint es richtiger, ihren Besitz langsam und in möglichster Stille aufzulösen. So verschwand die bedeutendste Sammlung alter Skulpturen, die Herrn Benoit Oppenheim gehörte, nicht ohne allerdings einige ihrer Hauptstücke dem Kaiser-Friedrich-Museum zu überlassen. So beginnt jetzt die Auflösung der einstmals berühmten Sammlung Kappel, die als Ganzes der Berliner Gemäldegalerie testamentarisch vermacht war, ehe die Inflation solche schöne Hoffnungen zunichte machte. Herr Bachstitz, der auch den Dessauer Rogier ins Ausland bringen will, hat, wie man hört, Rembrandts bärtigen Greis von den Kappelschen Erben erworben und damit die erste Bresche in das Ausfuhrverbot gelegt, das den Verkauf der Sammlung erschwerte.

Kunstgewerbliche und graphische Sammlungen, die anders schwer zu veräußern sind, kommen noch auf den Auktionsmarkt — Cassirer und Lepke kündigen Versteigerungen von Porzellan, Boerner von Kupferstichen an —, aber Gemäldeauktionen, wie die der Sammlung Kaven bei Lepke, der Sammlung Schwarz bei Graupe, Zeichnungen, wie sie Herr D. L. bei Amsler und Ruthardt ausbieten ließ, sind nicht bedeutend genug, um bei den heutigen schwierigen Geldverhältnissen Käufer anzulocken. Waren diese Auktionen schwere Fehlschläge, so wäre es falsch, den Schluß zu ziehen, daß der Kunstmarkt überhaupt in Stagnation verfallen sei. Nur für mittlere Ware sind nicht leicht mehr Käufer in Deutschland zu finden, und das Ausland hat keinen Grund mehr, sich für solche Versteigerungen zu interessieren, auf denen es nicht einmal mehr billig kauft wie zur Zeit der Millionenziffern. Denn dies war charakteristisch für die letzten Versteigerungen, daß im allgemeinen die Ausrufpreise zu hoch gegriffen waren, und die Limiten nicht erreicht wurden. Die Preise müssen herabgesetzt werden, wenn wieder ein Anreiz zum Kauf geschaffen werden soll. Auktionen, auf denen wenig verkauft wird, pflegen ein teurer Spaß zu sein. Wird hier und da ein Stück gut und sogar über dem Preise verkauft, wie man es gelegentlich beobachten konnte, so wiegt es noch nicht den Verlust auf, den die vielen Nieten verursachen. Eine Senkung des Preisniveaus wäre also im wohlverstandenen Interesse der Verkäufer, und sie würde überdies auch die Stimmung beleben, die bei den letzten Versteigerungen beinahe drückend geworden war.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER
NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG



KUNST UND KÜNSTLER XXIV, 4 *RUDOLF GROSSMANN, REICHSBANKPRÄSIDENT SCHACHT* ORIGINALLITHOGRAPHIE

Kunst und Künstler

DEUTSCHE PLASTIK

AUF DER JAHRTAUSEND-AUSSTELLUNG IN KÖLN

VON

RICHARD HAMANN

An die fünfzigtausend Menschen strömten an Sonntagen in den Messepalast an der Hohenzollernbrücke in Köln-Deutz, der die Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande in seinen Räumen barg. Das war keine Kunstausstellung, sondern eine Versinnbildlichung der Schicksale und der Leistungen deutscher Arbeit am Rhein. Die Kunst bildete darin nur einen Teil der Leistung. Das Wirtschaftliche, Politische, Verwaltungstechnische stand daneben. Aber als ausstellungswürdigster und sinnenfälligster Gegenstand beherrschte die Kunst das Ganze und hatte die besten Räume für sich beansprucht. Ein merkwürdiger Kontrast! In diesen und vor diesen Hallen wogte die Menge wie bei einem Besuche Hindenburgs, in Trupps wurden sie von Helfern — jungen Kunstgelehrten, Gebildeten und hilfsbedürftigen Frauen — durch die Säle geschleppt, und in diesen Räumen waren ausgestellt Werke deutscher Plastik vorwiegend des Mittelalters, Geräte kirchlicher Kunst, kostbare Miniaturen und frühe rheinische Malerei, Werke, von denen kaum eins dem populären Geschmack hätte entsprechen können, von denen das Schönste, die Schreine mit ihrem reichen Schatz von Kleinplastik, sich kaum den Fachleuten sofort erschließen konnte. Woher dennoch die große Wirkung, die unleugbare Massenbegeisterung, woher das Gelingen eines solchen Unternehmens?

Es wäre falsch, zu verkennen, daß die Ausstellung eine nationale, politische Angelegenheit war, ein Protest und ein Bekenntnis, ein Protest gegen fremde Bedrückung und Verführung, ein Bekenntnis zum Eigenen aus der Besinnung auf die eigene stolze Vergangenheit heraus, durchgeführt mit einem Schwung sondergleichen und begleitet mit einem Erfolg ohnegleichen, wie ihn nur Kräfte, die künstlich niedergehalten wurden, hervorzubringen vermögen. Die Kirchen entleerten ihre Schätze, die sie Jahre hindurch sorgfältig allen Blicken entzogen hatten, die Schreine wanderten aus ihren Verstecken, in denen sie eingemauert waren, in die Ausstellungshallen, die von lüsternen Händen und leichtsinnigen Feuerfunken nur durch einen Stab von geheimen und öffentlichen Schutz-

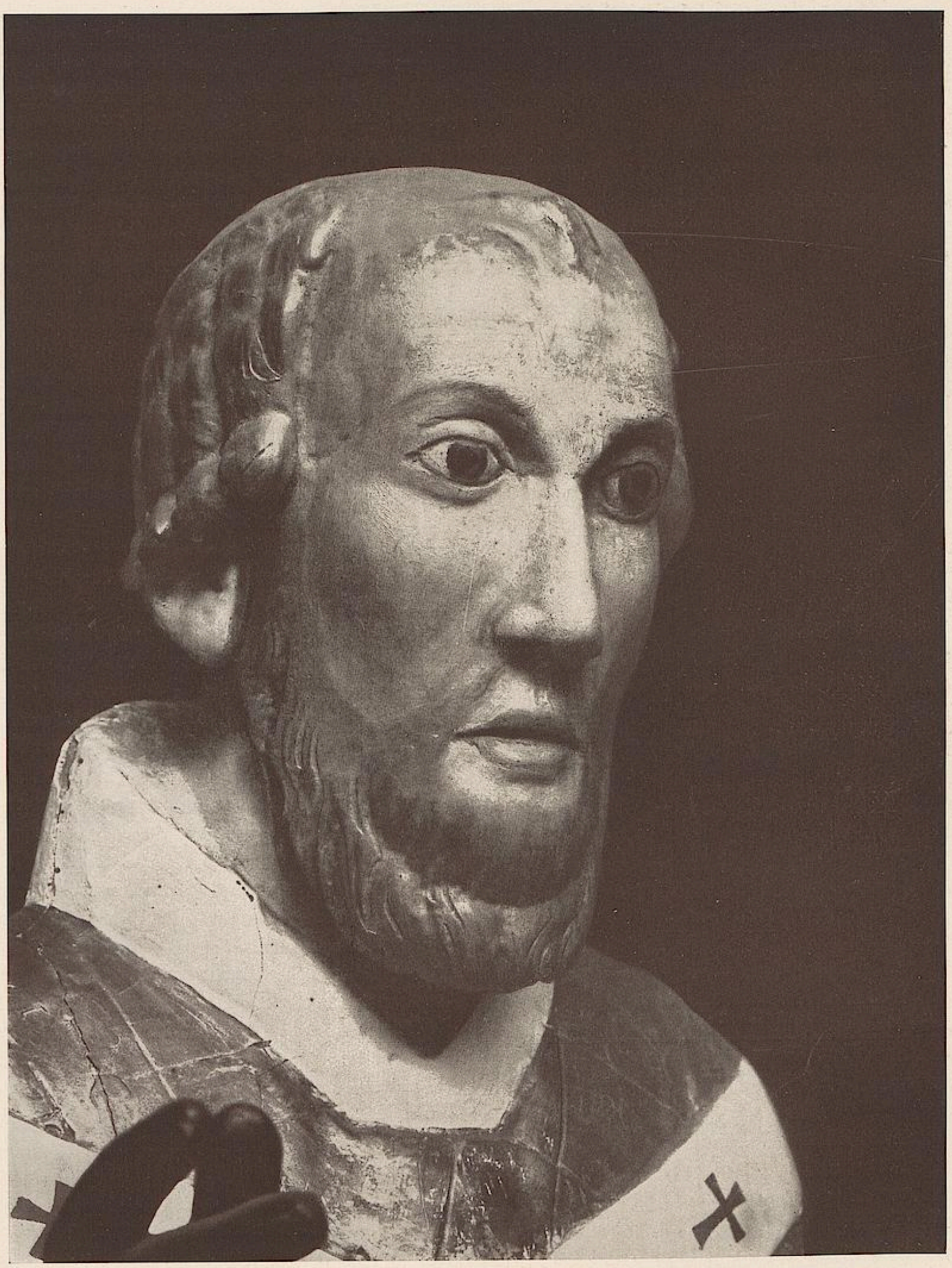
DER APOSTEL ANDREAS VOM DREIKÖNIGSSCHREIN
KÖLN, DOM

beamten bewahrt werden konnten. Große Steinstatuen wie die des Kölner Domes stiegen von ihrem hohen Standpunkt an den Diensten des Hochchores herab und traten den Weg ins Messehaus an. Glasfenster, die das Auge nie gesehen, stellten sich plötzlich dem Besucher vor. Eine Riesenarbeit war in kurzer Zeit bewältigt, und Opfer und Anerkennung entsprachen dem Zweck: in einer Jahrtausendfeier die Zugehörigkeit zum Deutschen Reich zu beweisen und zu beschwören.

Man wird nicht sagen können, daß die Kunst für einen politischen Zweck mißbraucht worden wäre. Wo es gilt, Deutschland wieder Weltgeltung zu verschaffen, wird immer deutsche Geistesarbeit ihren Zweck dabei zu erfüllen haben, und es gibt Leute, die schon heute behaupten, daß die Aufgabe unserer archäologischen Institute im Auslande in dieser Hinsicht wichtiger sei als die unserer diplomatischen Vertretungen. Mit dem, was die Ausstellung bot, wäre sie imstande gewesen, die Ausländer zu locken und zu überzeugen; wie denn die Kunst immer der internationalste Sammelpunkt der Geister sein wird.

Nicht nur, was an wichtigen und wertvollen Stücken dem Kenner gezeigt wurde, und nicht die Fülle des seltenen, zum Teil aus Privatbesitz geliehenen Gutes war das Wichtige, sondern daß es im Lichte des Tages erschien, daß man den Gestalten ins Angesicht sehen konnte, war das Ereignis für den Kunstfreund wie den Kenner. Die Auswertung der durch diesen Nahblick gewonnenen Erkenntnisse wird Jahre in Anspruch nehmen, und nur auf einiges sei hier hingewiesen.

Das Gerokreuz des Kölner Domes, bisher im Dämmer des Kirchenraumes nur als unförmiger Block sichtbar und deshalb ins zwölfte Jahrhundert gesetzt als romanische Plastik, enthüllte auf einmal die ganze Drastik eines naturalistisch geformten Leibes, eine so merkwürdige Verbindung von praller Form und fleischiger Realität, bäurischer Derbheit und gesteigerter Monumentalität, stummen Ernstes und wuchtigen Ausdruckes, stimmungsvoller Gesamtform und nebeneinander gesetzter Einzelteile, wie sie nur die Zeit der Hildesheimer Türen, die spät ottonische Zeit zeigt. Meine Behauptung, daß es ein Werk dieser Epoche sei, wurde durch die Entblößung der Form im großen Saale der Ausstellung bewiesen. Das bedeutet mehr als eine Umdatierung, den Gewinn eines überlebensgroßen monumentalen Werkes aus der Frühzeit deutschen Kunstschaffens, aus einer Zeit, aus der wir bisher nur Werke der Kleinkunst kannten. Ihm konnte gleich ein zweites Werk gleichen Formates in der Technik der Kleinkünste angereiht werden, der aus Silberblech getriebene



DER HEILIGE NIKOLAUS. BRAUWEILER, BENEDIKTINERKLOSTERKIRCHE. DETAIL

MADONNA VON DER FUSS-STRASSE
IN MAINZ

Andreas aus dem Diözesan-Museum in Köln, der auf eine starre, mit Filigranbändern geschmückte Büste des dreizehnten Jahrhunderts aufgesetzt wurde, und wenn man ihn durch Verkleidung von dieser löste, unheimlich faszinierend wirkte durch eine Wirklichkeitsnähe, mit der doch wieder eine dem Monumentalen zustrebende Starrheit sich verbindet. Ein derber, volkstümlicher brutaler Kopf in priesterlicher Entrücktheit, Irdisches in dämonischer Steigerung. Gegenüber diesen Produkten, in denen römisches Kunsterbe, die Freiheit eines porträthaften Naturalismus sich am bäurischderben Gegenstand bewährte und mit der primitiven Sucht, in Formeln zu reden, sich verband, zeigt die sitzende Bischofsgestalt des Heiligen Nikolaus zu Brauweiler die durch romanische Formkunst eintretende Dämpfung, eine Gestalt von zwingendem Gleichmaß des Aufbaues, stark im romanischen Block stecken geblieben, stärker noch in der Schwere eines in sich und ihre Aufgabe gebannten Persönlichkeit, ohne alles französische Formenspiel von Linien und Falten. Der Ernst des Kopfes ist ergreifend in seiner Mischung von Würde und Scheu.

Den Kern der Ausstellung bildeten die vielen Reliquienschreine, die aus dunklen Winkeln der Kirchen herausgeholt und von der Beschränkung befreit, die der Gottesdienst ihrer Besichtigung bot, in der Ausstellung ihren ganzen Glanz entfalteten und dem Studium sich darboten. Im Ausmaß triumphierte der Dreikönigsschrein mit seinen herrlichen Apostelgestalten, in denen die volle Reife deutscher Persönlichkeitsdarstellung jeden Begriff von romanisch oder gotisch als Stilkennzeichnung zurückdrängt. Frei wie bei antiken Statuen baut sich der Körper auf, greifen die Glieder unter dem Gewand aus, das in rieselnden Wellen über den Leib herunterflutet, als gälte es mit dem Glanz der Emails und Filigrane zu wetteifern, durch deren Kostbarkeit gerade der Heribert-Schrein alles schlägt, was in seinem Umkreis sich findet. Diesem edelsten aller Schreine geben eine Komposition in Flächen und Farben, Schmelz in Technik und Form, Malerei und reichste Erzählung im Prachtgewande funkelnder Emailfarben und farbiger Steine so sehr das Gepräge, daß die großen, wuchtigen Apostelgestalten zwischen den schönen, in Emailtechnik gemalten Propheten wie Fremdlinge sitzen, großartig in der Länge ihrer von zügigen Falten umkreisten Körper, und doch in sich selbst unproportioniert, hineingepackt in ihr Raumfeld, nicht hineingeboren. Sein Gegenstück, der Anno-Schrein aus Siegburg, leidet unter der fragmentarischen Gestalt, in der er sich heute bietet. Es fehlen die großen Statuen und die Dachreliefs, und nur noch kleine Zwickelfiguren geben Zeugnis von der plastischen Klarheit und Formenstrenge seiner Figuren. Dieser Schrein, neben Heribert- und Dreikönigs-Schrein, der bedeutendste und einflußreichste der rheinischen Schreine, ist gebaut wie von einem Architekten. Schwere Gesimse und gewölbte Bogen, Dachkämme, in denen nackte Figuren in schwellenden Ranken wie gemeißelt wirken, Kapitelle mit saftigem Laub und kräftiger Tierornamentik, alles das zeigt einen Einbruch der Architektur und Architekturplastik in die flächig-farbige Welt rheinischer Gestaltung,

DER HEILIGE NIKOLAUS. BRAUWEILER, BENEDIKTINERKLOSTERKIRCHE

daß man an außerrheinische, vielleicht südfranzösische Anregungen dabei denkt.

Diese drei Schreine hätten allein genügen müssen, einer Ausstellung wie dieser einen Anziehungspunkt von einzigartiger Bedeutung für alle Kunstfreunde und eine unwiderbringliche Gelegenheit zum ungestörten Sichversenken in einen Reichtum künstlerischer Gebilde zu schaffen, der den, der es ernst meinte, wochenlang beschäftigen konnte. Nun kam dazu die Reihe der Vor- und Mitläufer und Anregungen wissenschaftlicher Art, die noch lange die aufgerührte Welt der Kunstgelehrten festhalten werden, der Viktor-Schrein aus Xanten mit der straffen, kubischen Monumentalität der Figuren und der Schlichtheit der aufbauenden Flächen und Bänder, mit den seltsamen Dachreliefs kluger und törichter Jungfrauen, die für die Entstehungszeit des Schreines 1129 unmöglich, am besten ins achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert passen, aber weil, wie es scheint, aus alten und neuen Flicken zusammengesetzt, den Forscher zur Verzweiflung bringen, der Maurinus-Schrein mit seinen interessanten, stark plastischen Dachreliefs, die stilistisch Jahrzehnte auseinanderliegen wie die Figuren des Dreikönigs-Schreines — Hinweise auf die lange Arbeitszeit an einzelnen Schreinen —, der Albinus-Schrein mit der geringen Qualität seiner Figuren, die merkwürdigerweise am stärksten gotisch-französisch angehaucht scheinen durch ihren Vertikalismus in Haltung und Form. Als letzte und höchste Frage bleibt die einer Entwicklungsgeschichte rheinischer Plastik, geschrieben an diesem herrlichen Materiale der Kleinkunst, deren große Stationen sich in den Figuren des Viktor-Heribert-Anno-Dreikönigs-Schreines auch dem Laien aufdrängen.

Nicht allen Kunstwerken hat die Entschleierung im hellen Lichte und auf ebener Erde so gut wie diesen Schreinen getan. Die Madonna in der Fußstraße in Mainz, die das Vorbild der straffen, schneidigen Ekklesia in Bamberg mittelrheinisch verweichlichte und durch Aufblasen, Auflockern und Verflüssigen der Oberfläche die Kunsthistoriker betört hatte, entpuppte sich als ein gewöhnlicheres Machwerk als der hohe Standpunkt bisher ahnen ließ. Hände und Kopf sind schlecht schon in der Arbeit.

Wie dieser, war es ein Ereignis den Statuen des Hochchores des Kölner Domes hier zu begegnen, den Werken, die wie der Dom zum ersten Male ganz rein den Stempel der Gotik, der überreifen, entwickeltsten in dieser rheinischen Formenwelt zeigen. Hier ist nun alles vorzügliche Arbeit, schwungvoll, gespannt, dekorativ berechnet, nach außen gewendet. Das Resultat dennoch spitzig, trocken, kalt, es fehlt irgendein Letztes, geistig Verfeinertes, die Anmut in der Verderbtheit.

Erst die mystisch schmerzbrünstigen Kruzifixe und Schmerzensmütter — allen voran die Bonner Pieta — enttschädigen wieder durch die Echtheit ihrer Gesinnung, die Hemmungslosigkeit des Schwelgens im Leide, die Zerstörung aller Form. Sehr schön zuletzt die niederrheinischen Spätlinge des Mittelalters, die schönen Marien und holdseligen Reliquienbüsten gemarterter Jungfrauen vom Anfang, und die schlanken Gestalten mit den Knitterfalten vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, besonders Maria und Johannes neben dem Kreuz, nordisch niederländisch in der Steifheit ihres hageren Körpers, rheinisch im mildversonnenen Ausdruck schmerzlicher Klage.

Die Aufgabe, die die Ausstellung übernommen hatte, nicht nur eine rheinisch-deutsche Veranstaltung, sondern ein Zeugnis deutscher Arbeit gewesen zu sein, werden diejenigen zu erfüllen haben, die das Material bearbeiten werden. Dabei wird es nicht genügen, mit den Gegensätzen: Form (französisch) und Gehalt (deutsch) zu arbeiten. Daß die deutsche Frühzeit Einzelgestalten von solcher Wucht wie das Gerokreuz, den Antonius aus Köln, dem vielleicht ehemals auch ein Leib zugehörte, den Bischof aus Brauweiler hervorgebracht hat — französische Plastik denkt in Architekturen und Gesellschaften —, ist an sich ein ganz starker Wert, unabhängig von allem Ausdruck und Gefühlsschwelgen, und stärkerer Hinweis auf die Psyche eines westfälischen Bauern oder die Gesinnung der Naumburger Stifterfiguren als alle Seelenhaftigkeit. Auch hat diese Kunst ihre eigene Äußerlichkeit und Schönheit, die Freude am Spiel der Linien, Farben, Lichter auf der Fläche, zu der Raum und Verschluß der Wände von Kuppelkirchen und Bürgerhäusern notwendig hinzuzudenken sind. Sie offenbart sich im zwölften Jahrhundert im Gleiten unendlich verwobener Treibformen, die die verschmolzenen Farben der Emails umspielen, ebenso wie im vierzehnten Jahrhundert im filigranartigen Gespinst der Flügelaltäre zu Oberwesel und Marienstatt, denen kleine Figuren wie Edel-

DAS GEROKREUZ. KÖLN, DOM

steine eingesetzt sind, oder noch ein Jahrhundert später im Heckendickicht des Xantener Altares von Douvermann, aus denen tiefverborgene Figuren herausträumen. Diese bürgerliche Prachtliebe, die im festlich Großartigen schwelgt, die Geräte und Wände schmückt und in den Reichtum und die Unendlichkeit des Landschaftlichen sich ausströmt, und immer an Köln als Mittelpunkt denken läßt, diese sinnlich-heitere und kultisch-verstiegene Oberflächenkunst schafft seltsame Verbindungen zwischen West und Ost, Frankreich und Byzanz, und ist doch nicht Vermittlung und Verschmelzung, sondern etwas Eigenes. Aber sie erklärt den ultramontanen Zug dieser katholischen Stadt Deutschlands. Denn nur das Alleräußerlichste, Technik und Reize des farbigen Schmuckes als Mittel großartiger Schaustellungen hat im Byzantinischen ein Analogon, nordisch-deutsch ist das unverwüstliche Leben, das Singen und Klingen, die Heiterkeit in allen diesen Dingen, und mit dem Westen gemeinsam die Logik, die Mathematik, ja eine Art Übermathematik, ein Rechnen mit kleinsten Größen und Auflösen von Gleichungen im Infinitesimalen, zuletzt etwas wie ein Rausch, der auch in den Ekstasen des Schmerzes der Gekreuzigten und Schmerzensmütter nicht fehlt. Das Kapitel des Grenzlandes, des Rheines als Vermittler zwischen West und Ost, der eindringenden Gotik auf dem Wege über die rheinischen Städte – wichtig genug, ebenso wichtig wie das der Ausbreitung deutscher Formengesinnung nach Westen — erhält durch die angedeuteten Wesenszüge dieser rheinischen Kunst seine eigenen Weiten und Perspektiven, seine weltgeschichtliche, universale Bedeutung, seine Größe und seine Tragik.

Ich sah bald nach der Jahrtausend-Ausstellung Reims wieder, der letzte Eindruck von Frankreich vor, der erste nach dem Kriege, sah es mit den Augen desjenigen, dem die Kathedrale in Reims und ihre Statuen neben den Werken der griechischen Kunst das Höchste bedeuten. Ich fand ein Bild des Jammers, schlimmer noch in dem, was aufgebaut, als in dem, was zerstört. Am betroffensten aber war ich von einem geheimen Willen der Verewigung des Jammers und der Anklage. Und dagegen diese Ausstellung, ein Lebenswille und ein Schaffensdrang, ein Jasagen, auch wo der Protest im Spiele war. Und allmählich schälte sich aus allem ein neuer Sinn symbolisch heraus. War es nicht ein Zeichen des Glaubens und Vertrauens, daß Kostbarkeiten, die man bisher gerade vor den Feinden und Bedrückern verborgen hatte, wieder sich frei und in Fülle zeigen durften? Daß jeder kommen durfte, sie zu sehen, der guten Willens war? Und war die Sprache, die hier die Kunst sprach, nicht vernehmlich über alle Grenzen hinaus bis in die äußersten Winkel der Welt? Und war nicht dies das letzte Wort: „Mit dem Eigenen für die Welt!“

MADONNA AUS DER SAMMLUNG THEWALDT. DETAIL
BONN, PROVINZIALMUSEUM

KOPF DES CHRISTUS VOM HOCHALTAR IM DOM, KÖLN

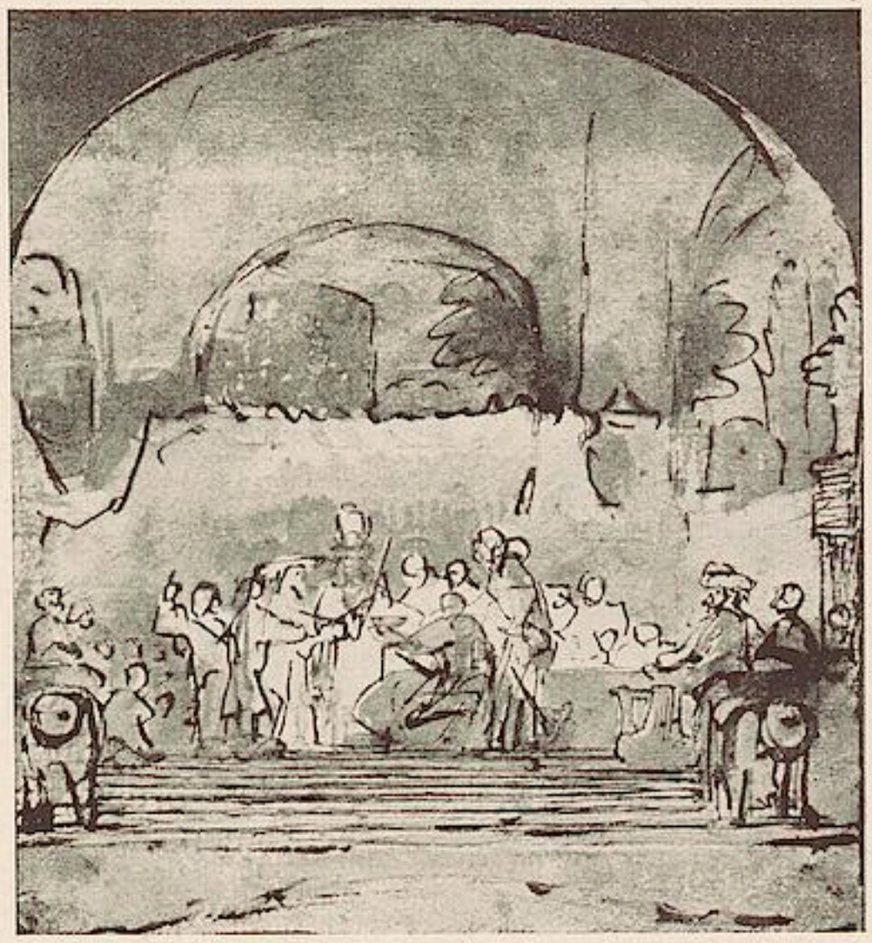


ABBILDUNG 2

DIE VERSCHWÖRUNG DES JULIUS CIVILIS VON REMBRANDT

VON

EMIL WALDMANN

I

Ein Nachtstück. Um einen Tisch sind die elf Verschwörer versammelt. Links hinter dem Tisch steht der Bataverhäuptling Gaius Julius Civilis, einäugig und rötlichblond, mit einer goldbereiften Tiara und Hermelin geschmückt und hält das breite römische Kurzschwert festen Griffes vor sich hin. Die anderen haben sich erhoben und schwören durch Anlegen ihrer Hände oder ihrer Schwerter und schauen gespannt auf den Häuptling. Nur die zwei ganz rechts nehmen nicht in feierlichem Sinne teil, der stehende blickt halb seitwärts und der sitzengebliebene Greis grinst kindisch und trottelhaft vor sich hin. Einer hält der feierlichen Handlung grüßend eine flache tönerne Schale entgegen.

Ein furchtbares, unheimliches Bild, voll gespenstiger Dämonie. Unheimlich als ob es das Mahl des Belsazar wäre, unheimlich wie das Grauenhafteste von Shakespeare, wie König Lear oder Macbeth, die Gesichter von einer Jenseitigkeit, die nicht nur erschüttert, sondern quält wie ein Alpdruck. Todernste Züge, und daneben dann links der Miles gloriosus mit dem judasroten Schnurrbart und dem wahnsinnigen Blick von einer fast schauerlichen Konventionalität des Habitus; und rechts der grinsende Greis, der das Ganze nicht mehr versteht und nur so, wer weiß weshalb, dabei ist. Aber daß er und sein abgelenkter Nebenmann dabei sind, gibt dem Ernst und dem erregten Teilnehmen der anderen noch mehr Wucht und Bedeutung.

Den Vorgang, aus dem Jahre 69 nach Christus, erzählt Tacitus. Die Bataver waren empört über den harten Druck der römischen Herrschaft, besonders darüber, daß die Römer bei den Soldatenaushebungen so rücksichtslos vorgingen, selbst

REMBRANDT, DIE VERSCHWÖRUNG DES JULIUS CIVILIS. 1662

NATIONALMUSEUM IN STOCKHOLM. AUSGESTELLT IM REICHSMUSEUM, AMSTERDAM. ABBILDUNG I

Greise, wenn sie reiche, und unmündige Knaben, wenn diese nur schön und schlank waren, zum Militärdienst einzuziehen, nicht immer zur Verwendung im Kriege, sondern um Geld für den Loskauf vom Kriegsdienst zu erpressen. An die Spitze des aus dieser Empörung hervorgegangenen Aufstandes stellte sich Julius Civilis, ein Bataver aus königlichem Stamm, der durch römischen Militärdienst hindurchgegangen war und durch römische Tücke seinen Bruder verloren hatte. Bei einem nächtlichen Mahl in einem heiligen Hain läßt er die Getreuen, aus allen Ständen und allen Altersklassen, schwören, das Vaterland zu befreien.

Es war also keine Willkür seiner Phantasie, wenn Rembrandt den Vorgang zu einem Nocturno, zu einer Nachtwache, gestaltete. Die Historie bot ihm dies an und er griff mit beiden Händen zu, aus ihm eine Dichtung in Licht und Schatten zu machen. Daß er den heiligen Hain in eine Architektur verwandelte, hängt mit dieser Lichtkunst zusammen. Er brauchte feste Wände und einen Vorhang als Hintergrund und Folie für seine Licht- und Schattenfluten.

Die Lichtquelle ist verdeckt. Sie steht, wohl als niedrige Schale oder Kohlenbecken gedacht, mitten auf dem Tisch, hinter den Rückenfiguren. Vorhang und Baldachin pressen das Licht zusammen, das nun wie eine Art von Rampenlicht die Figuren bestrahlt. Am stärksten leuchtet es in der bartlosen Gestalt rechts neben Civilis, der mit dem weißen Stirntuch und der Perle im Ohr. Auf Civilis' Hermelin über der Stirn und an seiner Schwertspitze flammt es auf, dann am Ärmel des priesterlichen Alten, der mit seinem Bart aussieht wie sonst Nathan bei Rembrandt aussieht. An den Enden des Tisches verdämmert es nach rechts allmählich. Nur die für hohen Platz bei tiefem Blickpunkt gegebene Tischfläche, beinahe wie eine Tischkante wirkend, ist in ihrer ganzen Erstreckung gleichmäßig hell. Wie eine Geislersche Röhre leuchtet diese Lichtbahn, um sie herum fluktuiert und phosphorisiert es, glänzt und schimmert es, flammt es auf und wird düster. Die Gestalten, von Lichtern und huschenden Schatten umspielt, hier überdeutlich, dort unklar, stehen in einer Sphäre von dämonischer Unwirklichkeit, von poetischer Traumwahrheit.

Die farbige Gesamthaltung der Szene hat etwas von gleisnerischer Pracht. Es ist das hellste Bild des späten Rembrandt, nie hat er die Verschmelzung von Licht und Farbe weiter getrieben als hier. Keine Farbe spricht laut als Lokalfarbe, wie doch auf dem „Jakobssegen" und dem „Verlorenen Sohn" das Rot, die Farben sind so unfaßbar im Licht durcheinandergewoben wie auf dem Braunschweiger Familienbild, nur auf hellerer Skala. Vor einem stumpfen, pfirsichbraunen, oben mit dunkelgoldigem Baldachinrand gedeckten Vorhang leuchtet der farbige Spuk über dem hellen Tisch auf farbig, aber mit viel weißen Reflexen. Civilis ist in Goldlila und Silberweiß gekleidet, mit kanariengelber Goldkette, auf den Schultern stumpfvergißmeinnichtblaue Reflexe, über dem lilabraunen Antlitz liegt weißer Hermelin, darüber türmt sich die mattgoldbereifte Tiara in abwechselnd saphirblauen und rötlichen Dreiecken. Der alte Priester links trägt weißes Gewand, der lange Bart unter dem rosabraunen Gesicht ist perlgrau, das Kopftuch matt tabakbraun. Neben ihm der Soldat mit dem roten Schnurrbart funkelt unheimlich in Goldsilber und etwas Lila dazwischen, seine Beine leuchten hellkirschrot. Vor dem Tisch die Gruppe der Rückenfiguren, die in Natur bei solcher Beleuchtung doch eine dunkle Schattenmasse wäre, trägt große, aber gedeckte Flächen stumpfen Rots, im Knaben ist es ein mattes golddurchwirktes Pfirsichrot, im Schalenhalter wird das Pfirsichrot noch matter, wird dann in der Mütze des Stehenden, der eine blauweißgeschlitzte Jacke und saphirblaue Hosen trägt, etwas intensiver, fällt dann in dem zurückgeworfenen Mantel neben dem dunkelbronzenen Weinkrug wieder in stumpfe pfirsichbraunrote und mattgoldene Flächen zurück. Dann springt es über den Tisch, setzt sich fest in der Mütze des grinsenden Alten über hellgrünblauem Rock, braunrotem Gesicht und stumpfgoldnem Stirnreif und sammelt sich zum letzten Male in großer Fläche in dem Wams seines Nebenmannes; goldene Ärmel und der in silbergelben Reflexen schimmernde Glaspokal vor ihm bringen das Rot hier zum Schweigen, so wie der Bärtige im flachen Hut und das Profilantlitz rechts neben ihm kalte gelbe und bläuliche Reflexe von dem Blau des Stehenden in dem geschlitzten Wams bekommen. Die Farbe überquert hier das unsichtbare Lichtzentrum. Es bestrahlt den Bartlosen mit der Perle im Ohr weißlich und kanariengelbgrün, sein Gesicht ist bleich, rosaweiß, sein Kopftuch weißlich mit mattem Braun

und der (von Rembrandt später gemalte) Unterärmel leuchtend weißgrün. Auch in dem Weiß des Tischtuchs kommen viel hellgrüne Töne, etwas mit fliederfarbenen, gemischt vor.

Die Brechung der Farben gegeneinander geht überall sehr weit. So wie etwa der Stahl des Civilisschwertes aus Weiß, Grau, Rosa, Blau, Fliederfarbe und Grün gemischt ist, so sind in alle Farben, manchmal in loser großer Fleckentechnik, manchmal mosaikartig, Nebenfarben und Kontrastfarben unverbunden eingesprengt.

Das Bild sollte auf Entfernung wirken und mußte sich gegen den Marmorglanz der Wände in der großen Galerie halten. Wegen dieser Fernwirkung wahrscheinlich ist die Modellierung flächenhafter, man ist versucht zu sagen: freskohafter behandelt als sonst, die Schatten sind oft in die braun geschummerten Gesichter karminrot hineinkonturiert oder dunkelbraun in wenig bewegte rotbraune Stücke nur so hineingewischt. So dämonisch das Ganze dasteht, die Wirkungsmittel im einzelnen sind genau berechnet.

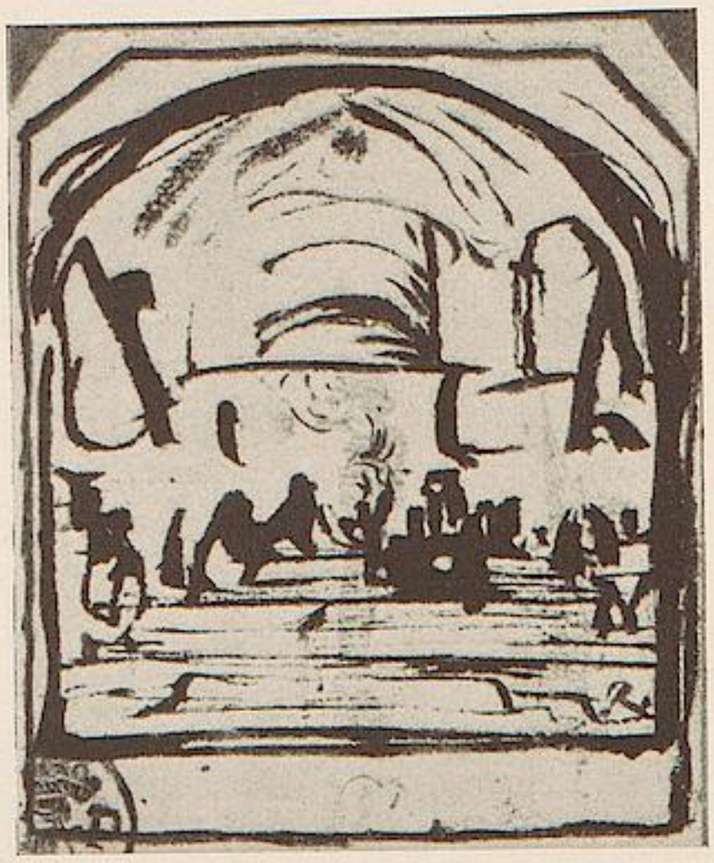


ABBILDUNG 3

II

Rembrandt hat die Verschwörung des Julius Civilis im Jahre 1662 gemalt, also fast gleichzeitig mit den „Staalmeesters“. Das Thema war ihm vom Rat der Stadt Amsterdam gestellt worden. Es sollte das Bild eines der acht großen Bogenfelder in der großen Galerie des neuerbauten Amsterdamer Rathauses schmücken, als erstes der Historiengemälde, die den Krieg der Bataver, der Vorfahren der Holländer, mit den Römern schilderten.* Tatsächlich muß es auch im Jahre 1662 im Rathaus aufgestellt gewesen sein. Dann brachte Rembrandt es, wahrscheinlich um Änderungen vorzunehmen, wieder in sein Atelier. Hier blieb es fortan und kehrte nicht wieder ins Rathaus zurück. Vielleicht eilte es den Ratsherren mit der Lieferung, Rembrandt aber arbeitete langsam — jedenfalls wurde an der Stelle im Bogenfelde der Galerie, für die Rembrandts Gemälde bestimmt war, im Frühling 1663, jedenfalls vor Mai 1663, eine andere „Verschwörung des Civilis“ angebracht, von der Hand des einstigen Rembrandtschülers Jürgen Ovens aus Holstein. Rembrandts Werk war für das Rathaus verloren, es blieb zur Verfügung des Meisters; Bezahlung hat er nicht dafür bekommen. Da er aber einen Teil des ausbedunge-

* Für die Geschichte des Bildes sei auf die große Untersuchung hingewiesen, die Carl Neumann in seinem Buche „Aus der Werkstatt Rembrandts“ (Heidelberg 1918, bei Carl Winter) veröffentlicht hat. Erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurde festgestellt, daß dieses der Akademie zu Stockholm gehörige Gemälde identisch ist mit dem Amsterdamer Rathausbild. Vorher hatte man es die „Verschwörung Ziskas“, die „Krönung Ziskas“, das „Traumgesicht des Judas Makkabäus“, „Matthatias und seine Söhne“ und die „Gründung des schwedischen Reiches durch Odin“ genannt. Die Lektüre der Neumannschen Abhandlung ist unerläßlich auch für das kunsthistorische Verständnis des Bildes.

nen Honorars einem Herrn van Ludick schuldenhalber verpfändet hatte, so mußte es veräußert werden. Ob dies durch Rembrandt oder durch van Ludick geschah, bleibt dahingestellt. Jedenfalls kam es in Privatbesitz. Im achtzehnten Jahrhundert tauchte es in Schweden auf, im Besitze einer mit Holländern verwandten Familie, war am Ende des Jahrhunderts im Schloß zu Stockholm und gelangte dann als Geschenk einer Frau A. J. Peill, geborenen Grill, in den Besitz der Stockholmer Akademie, die es im Jahre 1865 dem Nationalmuseum in Stockholm als Leihgabe überwies.

Die Breite des Bogenfeldes in der großen Galerie des Rathauses, für das Rembrandts Civilis-Bild bestimmt war, beträgt über 5,5 Meter, die Höhe etwa 6 Meter. Das Stockholmer Bild mißt heute 1,96 Meter in der Höhe und 3,09 Meter in der Breite. Es ist also nur ein Fragment, oben, unten und an den Seiten beträchtlich beschnitten. Die Verstümmelungen müssen, wie Carl Neumann überzeugend nachgewiesen hat, von Rembrandt selbst, sie können von niemand anderem herrühren. Denn außer den Verkleinerungen von allen Seiten sind auch noch weitgehende Veränderungen am Fragment selber vorgenommen worden, und diese sind derartig, daß sie nur im Kopf des Erfinders ausgedacht sein können. Es ist mehr als nur wahrscheinlich, daß Rembrandt diese etwa sechs Quadratmeter große Leinwand, die ihm im Atelier nun dastand und die, da der Auftrag wegen Nichterfüllung hinfällig geworden war, ein unverkäufliches Stück darstellte, zu verwerten trachtete, da er ja Schulden auf sie hatte. Um sie verkäuflich zu machen, mußte sie beschnitten und nach der Verkürzung für den Privatgeschmack zurechtgerückt werden.

Wir wissen aus einer Zeichnung (Abb. 2), wie die Gesamtkomposition geplant war. Unter einer Bogenarchitektur, hinter der man über einen ausgespannten Vorhang hinweg Baumkronen sieht, steht auf dem Podest einer achtstufigen Freitreppe der Tisch mit den Verschwörern. Links, über der Löwenfigur an der Treppenwange, Volk, Zuschauer, die von einem der Hauptbeteiligten durch eine Armbewegung zur Teilnahme aufgerufen werden; an der Treppenwange rechts eine Loge mit einer herausblickenden Figur und Diener bei dem großen Weinkrug. Die Beleuchtung ist ähnlich wie auf dem ausgeführten Gemälde. Ehe Rembrandt zu dieser Formulierung der Komposition kam, hat er es ein paarmal auf andere Weise versucht. Zwei andere, gleichfalls in München aufbewahrte Zeichnungen geben nicht nur wesentlich andere Anordnung, sondern auch abweichende Wahl des dramatischen Momentes. Einmal (Abb. 3) den Schwur vor einem brennenden Opferaltar mit einem Weihetrunk, eine phantastische Szene von lauter dunklen gespenstischen Silhouetten gegen einen hellen Feuerhintergrund, eine Schwarzweiß-Idee, für ein Monumentalgemälde, auf Fernsicht berechnet, unmöglich. Ein anderes Mal (Abb. 4) ist an Stelle der Freitreppe ein großes Podium über ganz schmaler Steiltreppe gegeben und über der Handlung selber ein riesiger Baldachin aufgehängt. Der dramatische Moment scheint hier eine einfache Versammlung zu einer Eidesleistung zu sein; genau kann man es nicht feststellen, denn die Zeichnung ist sehr flüchtig und noch dazu schlecht erhalten. Eine vierte Zeichnung endlich (Abb. 5), die unten um etwa einen Zentimeter beschnitten sein dürfte, streicht das Motiv der Treppe ganz und rückt die Handlung an den vorderen Bildrand; die Beleuchtung ist hier noch nicht einheitlich und wird zum Teil durch rechts und links aufgehängte Ampeln bestritten.

Welcher dieser Entwürfe der letzte ist, mag eindeutig nicht zu entscheiden sein; es ist aber auch verhältnismäßig belanglos, da Rembrandt in der Ausführung Motive aus dieser letztgenannten und aus jener ersten, großen, Zeichnung ineinander verschmolzen hat. Wichtig ist nur die Frage: wie, wo und weshalb hat er nach der Verstümmelung das Gemälde nachträglich noch verändert? Denn gegenüber dem großen Entwurf zeigt das Gemäldefragment eine Reihe weitgehender Abweichungen. Von der Szene im Licht fehlt links der Handaufhebende und das von ihm angeredete Volk; rechts alles, was über die Gestalt des sitzenden Greises seitlich hinausgeht. Dafür ist aber die Gruppe der dunklen Rückenfiguren, die auf dem Entwurf aus nur zwei Figuren besteht, im Gemälde um eine weitere Gestalt vermehrt worden, um die kleine Figur des Knaben bei dem Stuhl, der die Rechte, schwörend, stracks emporhält.

Rembrandt wollte das Bild, das in seiner verkürzten Fassung dem Beschauer sehr nah auf den Leib rückte, ins Gleichgewicht bringen und zugleich zurückdrängen. Deshalb verstärkte er die

ABBILDUNG 4

ABBILDUNG 5

Schattengruppe vorn durch die dritte Rückenfigur und den Stuhl, so daß die Kurve nun voll und schwer ansteigt; mochte diese Figur auch zu tief stehen oder mit ihrem Stuhl wie aus einer Versenkung auftauchen. Und dann hat Rembrandt, aus den gleichen künstlerischen Gründen, den Tisch nach links verlängert. Die Hauptgruppe mit Civilis, die, wie man an dem großen Entwurf (aber nicht nur an ihm) sieht, ursprünglich an der Tischecke stand, kam jetzt zu weit nach vorn. Sie mußte zurück. Rembrandt übermalt sie, läßt den Tisch quer durch den Leib des Civilis gehen und die untere Hälfte des „Priesters“ links, die man unter der Übermalung in ihren Umrissen noch feststellen kann, ebenfalls von dem Tischtuch verdecken. Zwar sitzen diese Figuren nun räumlich falsch. Aber Rembrandt hilft weiter. Er malt dem Mann mit der Perle, rechts neben Civilis, unbekümmert um anatomische Richtigkeit, einen viel zu langen, hell beleuchteten Arm und eine beschattete Hand mit einem Lichtrand, wodurch der Körper des Civilis an dieser Stelle etwas weggedrängt wird; und da es noch nicht genug ist, malt er über diese Hand im gleichen Mischungsverhältnis von Licht und Schatten nun vollends ein Schwert, das keinem gehört, und, da alle Hände der in Frage kommenden Figuren schon vergeben sind, auch keinem gehören kann, ein Schwert, das nur so in der Luft schwebt. Die Hand, die Schwerter und davor die dunkle Schale: in den Rückenfiguren viel, wenn auch gedämpftes, nach vorn kommendes Rot, der dunkle massige Knabenkopf über der hellen Tischkante: dies sind die Mittel, mit denen Rembrandt das Verhältnis der Figuren zueinander und zum Raum ins Lot bringt. Nicht vollkommen ist es ihm geglückt. Es bleibt formal ein ungelöster Rest an dieser Stelle und die rechte Hälfte des Bildes ist auch malerisch schöner und fließt voller und freier als diese Stellen, an denen nachträglich und, wie es scheint, sehr leidenschaftlich experimentiert wurde.

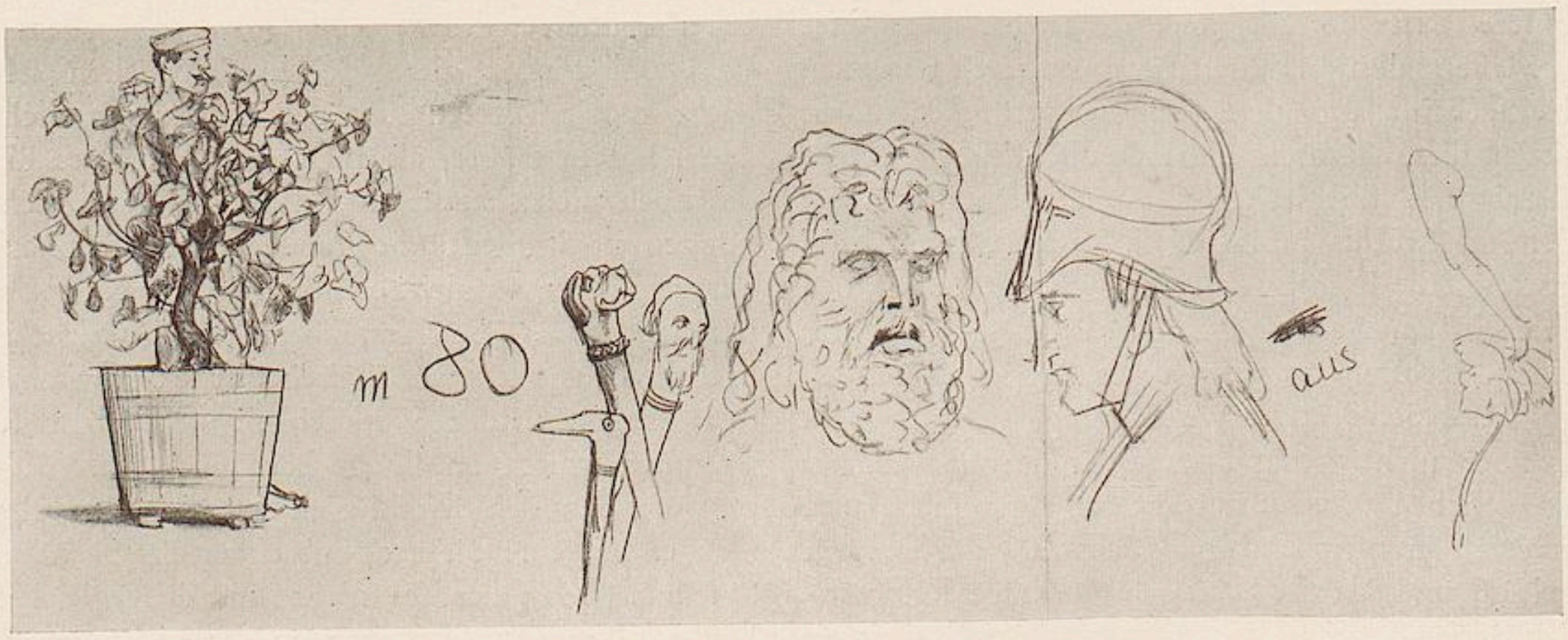
Wohl wiegen diese kleinen Schwächen sehr leicht in der Verrechnung des Ganzen, so leicht, daß man sie früher, als man den Inhalt des Bildes noch nicht kannte und die Münchner Zeichnungen noch nicht mit ihm in Zusammenhang gebracht hatte, garnicht bemerkte. Und wohl wird das Geistige des Gemäldes, die seelische Ausdruckskraft und diese seltsame Zwischenstellung zwischen den Elementen der Wirklichkeit und jenen der Traumwahrheit von ihnen kaum berührt. Aber es wäre dennoch falsch, sich zu verhehlen, daß man es mit einem Torso, mit einem Fragment zu tun hat. Man darf es nicht mit dem gleichen Maßstabe messen, den man an das andere große Werk jenes Jahres, an die „Staalmeesters“, dem es

in Aufbau und Komposition in manchen Punkten so ähnlich ist, anlegt. Erst wenn man seine Phantasie zwingt, sich das Bild an der Stelle vorzustellen, für die es gedacht war, hoch und fern in seinem schimmernden Marmorsaal, mit dem Architekturaufbau, mit der Treppe und dem halbdurchleuchteten Dunkel der grünen Nacht in den Baumwipfeln, wird die magische Kraft und die einfache Größe, die in ihm lebt, wirksam. Es wäre eines der gewaltigsten Werke des Genius geworden. Heute ist es ein erschütterndes Dokument, erschütternd nicht nur wegen des Einäugigen, der einen so schrecklich anstarrt, so wie auf dem Bilde von Saul und David im Haag der alte König einäugig blickt, und wegen all der anderen gespenstischen Menschlichkeiten um ihn herum, sondern erschütternd auch deshalb, weil es uns sagt, daß es Rembrandt, tragisch bestimmt, nicht vergönnt war, die malerische Monumentalität, die in ihm lag, in monumentaler Gestalt zum Ausdruck zu bringen. Hätte er das Bild in der geplanten Form gemalt und wäre es ein Vierteljahrtausend hindurch an der Stelle gewesen, für die es gedacht war — die Wandmalerei der letzten Jahrhunderte sähe anders aus. Über der Wandmalerei im Norden schwebt ein Unstern. Ob Rethel, ob Marées, ob Chassériau — das letzte Wort wurde nicht gesprochen. Schon bei Rembrandt nicht.

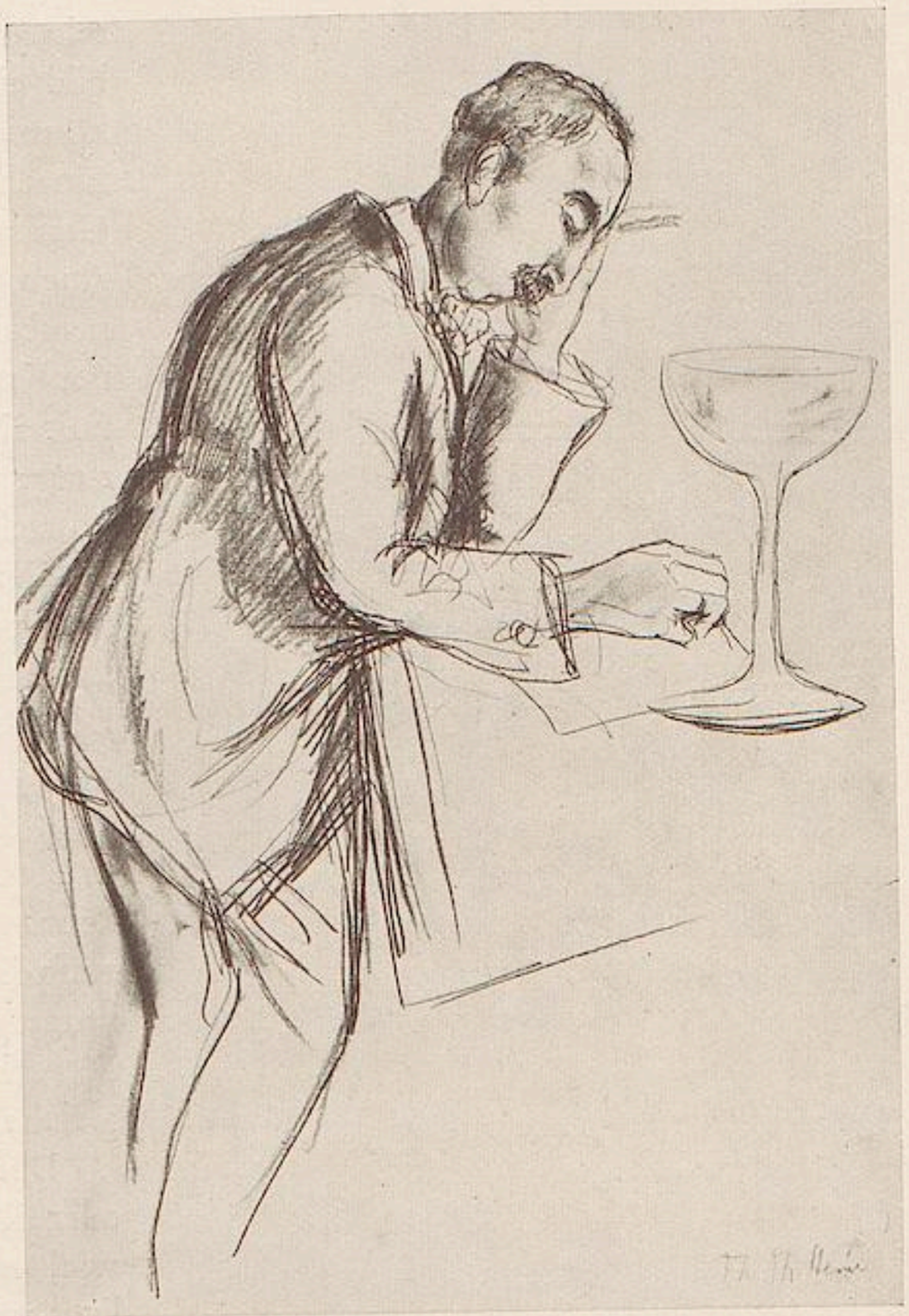
EIN REBUS VON ADOLF MENZEL

In den siebziger Jahren erlebten wir in unserm Künstlerkreis schöne Zeiten. Ein besonders feines Empfinden dafür, Freunde, die einander verstanden, einzuladen, hatten Gustav Richter und seine Frau. Die hier veröffentlichte Zeichnung von Menzel ist während eines Gesellschaftsabends bei Richter im Gartensaal des Hauses Bellevuestraße 5 entstanden. Richter war von Livadia zurückgekehrt, wo er das junge Kaiserpaar gemalt hatte. Er erzählte viel von dem Land und vom Verkehr in der kaiserlichen Familie. Menzel jedoch hatte wenig Interesse für das russische Hofleben; er nahm ein Blatt Papier und begann zu zeichnen. Alle sahen bald zu, doch wußte keiner den Rebus zu deuten. „Wer's rät, der hat's", sagte Menzel. Albert Hertel fand die Lösung endlich: „Der Mensch macht sich Stockknöpfe und Götter aus Elfenbein." Die Zeichnung ist ganz ohne äußeren Anlaß, rein als Einfall entstanden. Menzel wollte nur einen Scherz machen und gab die Zeichnung lachend meinem Mann.

Clara Hertel.



ADOLF MENZEL, REBUSZEICHNUNG



RUD. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG TH. TH. HEINE

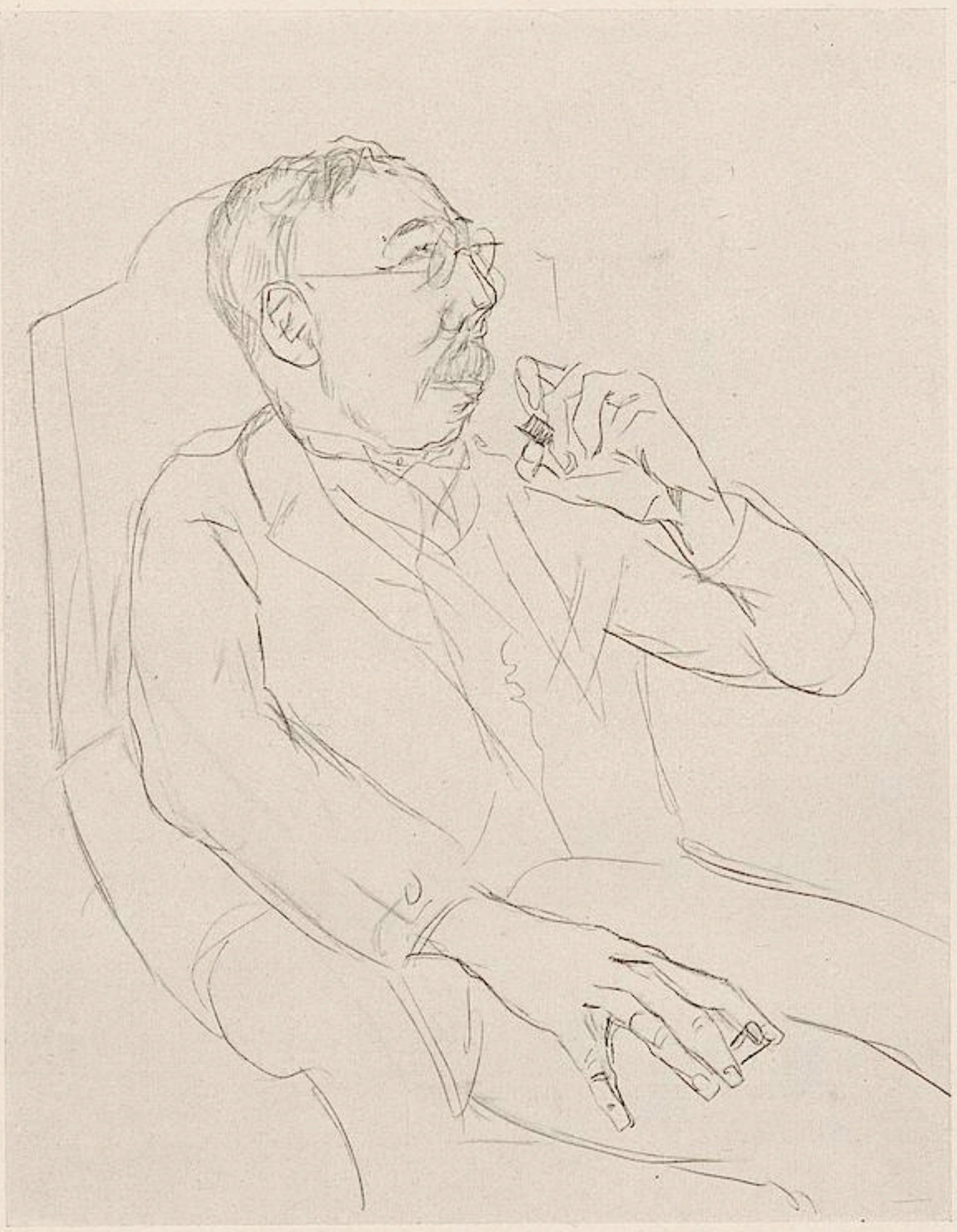
GEDANKEN ÜBER KARIKATUR, KOMIK UND KARIKATURISTEN

VON

RUDOLF GROSSMANN

Soweit die Karikatur künstlerisch ist, hat sie zur Voraussetzung eine menschliche Liebe und Wärme. Ohne Liebe zu ihren Opfern hätten Daumier oder Lautrec ihre Werke nicht geschaffen. Trotzdem — wie paradox es auch scheint (und man muß sich bei der Analyse des Komischen an Umschlagserscheinungen gewöhnen) — scheint dem Laien die Karikatur oft gefühllos zu sein und auch das Lachen, das das Komische hervorruft, ist nur möglich bei einem kühl distanzierten, unbeteiligten Zuschauer. Über jemand zu lachen, der uns Mitleid oder Liebe einflößt, scheint unmöglich.

Hat man selbst Affekt in stärkster Form erlebt, so wird man einmal an den Punkt gelangen, wo man aus dem Trauerspiel, ohne seiner Suggestion zu verfallen, wie aus einer Komödie nach Hause gehen kann. Man vermag daher bei der Karikatur oder Travestie (was auch das Wort schon sagt) von einer Art Transposition, einem „équivalent d'une sensation reçue“ zu sprechen.



RUD. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG TH. TH. HEINE

Die Karikatur kann entweder aus einem mehr verneinenden Gefühl, aus einem Nichteinverstandensein mit der Wirklichkeit entstehen (wie etwa bei Th. Th. Heine und bei Heinrich Heine), oder aus einem mehr bejahenden Gefühl, aus einem liebevollen Sichversenken in die Wirklichkeit, das spielend zärtlich übertreibt (Oberländer, Zille, Pascin, Rowlandson), oder es ist, wie etwa bei Voltaire, Lautrec, Daumier, beides vereint zu einem großen tragikomischen, weltumfassenden Gefühl shakespearischen Umfanges.

*

Das Wort Karikatur, von caricare, „belasten", bedeutet eine Art isolierten Sehens, eine scheinbare Gleichgewichtsstörung der einzelnen Teile in bezug auf das Ganze. Diese Störung kann sehr einseitig sein, sie gleicht dann dem Zerrbild eines Hohlspiegels; um so künstlerischer wird sie, je mehr Einzelzüge unter ein psychisches Gesamtbild summiert werden. Auch will nicht jede Karikatur herabziehen. Selbst ein geborener Karikaturist wie Gulbransson faßt Karikatur als eine Steigerung; er spricht vom „Kubikwurzelausziehen".

Zur Karikatur gewissermaßen vorbestimmt scheinen die „Benachteiligten des Lebens". Die Verwachsenen, Abnormen, geistig Vertrackten und mit einem Tick Behafteten; sie stellen sich in Gegensatz zum normal Menschlichen und wirken durch die Fixierung ihrer Abnormität, die aber immer noch im Bereich des Menschlichen liegen und Vergleiche zulassen muß.

Doch gibt es auch Gesichter oder Körper, wo die Gleichgewichtsstörung nicht auf der Hand liegt und nicht so leicht herauszuholen ist. Da ist es oft eine kaum wahrnehmbare Geste, irgendein flüchtiger Zug, wo der Karikaturist einhakt und von dort aus das Gesamtbild organisiert.

*

Ingres sagt: „In jedem gut charakterisierten Porträt ist ein Zusatz von Karikatur". Der Laie ist geneigt, diesen Zusatz mit Karikatur schlechtweg zu bezeichnen, also jede Charakteristik gleich Karikatur zu setzen. So erschien dem Laien jede Kunstentwicklung in ihren Anfängen, ob man sie nun impressionistisch oder expressionistisch etikettierte, zuerst als Karikatur, weil er ihre Hieroglyphe nicht zu lesen, formal nicht zu deuten verstand. Der Begriff Karikatur ist ein Dehnbegriff geworden.

In dem Sinn, wie der Laie sie sieht, sind die karikaturistischen Künstler meistens keine, oder sie sind wider Willen, was sie sind. Das Lachen wird ihnen gewissermaßen aufgezwungen, es wirkt als weckendes, störendes Akzessoir (Oberländer soll

sich über die lustig gemacht haben, die bei seinen Zeichnungen von Witzen sprachen). Die meisten wollen im Grunde keine Karikatur; sowie sie sich einer Kristallisation des Schnörkels oder des Automatischen, wie man es nun nennen will, das ihnen das Leben zudeckt, bewußt werden, müssen sie sich sofort erholen an genauen Naturstudien; Heine hat davon ganze Mappen voll, und Pascin sehr ausgeführte naturgetreue Zeichnungen. In Oberländers Karikaturen steckt Klassizistisches, Heines Ideal trifft sich mit Laokoon.

Das Lachen des Zuschauers ist den Karikaturisten auch deshalb störend und unwillkommen, weil der Künstler unbewußt in einen Konflikt gerät und sich daraus durch das Bild zu befreien sucht. Das Lachen bringt ihn zum Bewußtsein, und will eigentlich den Outsider zum Normalen, zum Kontakt mit der Umwelt zurückrufen. Er aber will ja eigentlich in seiner eingebildeten Situation durch die reale Situation gar nicht abgelenkt werden. (So gehört z. B. bei Pallenberg dieses sich halb bewußt, halb unbewußt gegen die Abwicklung der wirklichen Situation stellen, dieses Sprechen und Denken aus einer halb angeborenen, halb gemachten holprigen Ungelenkigkeit des Geistes und der Sinne und dann wieder seine affenartige Schnelligkeit — immer gegen den allgemeinen Rhythmus der Situation um ihn — zu den wesentlichsten Wirkungen seiner Komik.)

Wie weit beim Schaffen der Vorgang bewußt und wie weit er unbewußt vor sich geht, ist wohl bei jedem individuell, und ist überhaupt nicht genau festzustellen. Das Wesentliche ist, wie bei allem Kunstschaffen, der Übergang von dem einen zum andern. So erscheint auch jede vorhergehende Entwicklungsstufe der folgenden als naiv, sowohl in der Entwicklung des Einzelnen, wie auch in der Entwicklung ganzer Epochen, weil sie im Verhältnis zu ihr der bewußtlosere Zustand ist.

Das Komische und seine Mittel, wie sie die Meister der Karikatur satirisch, humoristisch, clownesk oder symbolisch anwenden, läßt sich am besten aus dem Menschlichen der einzelnen Künstler verstehen; denn das Komische ist an das Menschliche gebunden. Eine Landschaft oder ein Tier kann nie komisch sein oder wenigstens nur in Beziehung auf das Menschliche (also wenn wir am Tier eine menschliche Geste oder Grimasse entdecken).

Th. Th. Heine

Wo bei Th. Th. Heine das Bewußte ins Unbewußte übergeht, dieses festzustellen, bringt in Verlegenheit. Es erscheint zunächst alles gewollt, intellektuell zugespitzt. Viele wissen überhaupt nicht, wo sein Ernst liegt, glauben, er mache sich über seinen eigenen Ernst lustig, nehmen ihn komisch, wenn er lyrisch wird und umgekehrt. Er trägt sozusagen selbst die Maske des Komischen, jenes Akzessoir, unter der das Komische erscheint, von dem wir anfangs sprachen. Er hat selbst etwas vom unbeteiligten kalten Zuschauer; eine scheinbar ausgeglichene Seelenoberfläche. Er arbeitet, wie schon gesagt, aus einem mehr schmerzlichen Gefühl, einer Art Belastung, einer Melancholie heraus. Jeder triebhafte Furor, jede genialische Gebärde, die große Delacroix-Geste, der späte Corinth oder gar Kokoschka, sind ihm unverständlich, schon rein als Motor.

Sein Lachen, jeder Art von Erregung feindlich, hat nichts Gemeindehaftes, ist kurz, isoliert und bewußt, es überrascht oft an der Stelle, wo es einsetzt, eigentlich lacht nur der Mund; Stirn und Augen sind immer gleich strahlend.

Es kommt aber doch etwas Naives hinzu. Es ist, der Anlage nach, der Punkt, wo er sich ins Unbewußte automatisch immer wieder verstrickt, etwas, das man seinen ethischen Konflikt nennen könnte: eine mädchenhafte Zartheit, ein überkorrekter angeborener Schönheitssinn, der für „Laokoon“ schwärmt und ihm die schön gezeichneten Linien schenkt, ein Traum von Cythera und ein stillidyllisches Biedermeiertum. Auf seinem reizenden Cottage mit Bach und Trauerweide und poetischen Bäumen denkt man an Schwind und Richter. Aber diesen Traum verkehrt ihm, ohne daß er es will, ein Gott oder ein Teufel ins Gegenteil. Seine Travestien und Angriffe sind unbewußte Abreaktionen dieses Ideals, das sich, wenn es mit der Wirklichkeit in Berührung kommt und von ihr abgestoßen wird, automatisch verschließt.

Julius Pascin

Pascin ist ein orientalisches Produkt, auf westeuropäischem Boden gezogen; er arbeitet aus Generationen von Lässigkeiten, aus einem östlichen laisser faire, laisser aller heraus. Die Dinge laufen zu lassen, wie sie gehen, und doch die Eindrücke davon immer sprungbereit zu erhaschen, mit aller

RUD. GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG OLAF GULBRANSSON

Logik zu brechen und doch fiebrig Vorstellungen zu kombinieren, ist recht eigentlich sein Spiel. Auf seinen früheren graphischen Blättern waren oft phantastische Höllenhündchen, an Breughel erinnernd, graziös, geschmeidig, aalglatt wie seine eigenen Hände und Extremitäten, die sich, innerlich gespannt, an Weibliches kosend schmiegten. Er ist unproblematisch, freudig, zärtlich genießend, im westeuropäischen Sinn ganz unphilosophisch. Keine Raummetaphysik — der Raum ist ihm nur schmückendes Beiwerk von weiblich Quellendem. Nichts von christlichem Satanismus, kein sündhafter Rops, den kirchliche Prüderie in ihn hineininterpretieren möchte; keine nächtliche Liebe hinter verschlossenen Läden — Tageshelle und gerade darum wieder keusch wirkend.

Bild und Geistesmittelpunkt: Frauenschenkel, Frauenwölbungen, den an Wertheimsche Unterwäsche gewöhnten Deutschen exhibitionistisch anmutend. Eigentlich auch hier (wie bei Rowlandson), trotz aller sichtlich grotesken Auswüchse, innerlich ungewollt der Frauen zärtlichster Schäfer und Anbeter. Früher ein schmales Gesicht, mit pubertätsgespannter, oft herabgezogener breiter Unterlippe, jetzt ein Gesicht wie das eines orientalischen Glücksgottes, ein rundlich schwellendes Antlitz, die Lippen in barocken Schnörkeln geschwungen. Ein Bohemien mit geistigem Vorbehalt, versammelte er schon früher die schrulligsten Typen um sich: Anonyme, die er liebevoll in all ihren Lebenskurven verfolgte, die für ihn durch dick und dünn gingen, die aber alle zu seinem für sie unsichtbaren Théâtre humain gehörten. Er erfindet sie sich neu, mit einer phantastisch an Dickens erinnernden Ausführlichkeit, läßt sie in ihren Anlagen sich ausleben. Und heute arriviert, regaliert er sie jeden Samstag oben auf dem Montmartre. Da liegen auf dem Sofa in Pascinischen Stellungen Montmartrenutten herum, da kommen Literaten, Malerinnen, Grisetten, Kritiker,

auch junge Kunsthändler, die er sich selbst heranzieht. Flechtheim aus Berlin wischt breitsohlig herein, erbittet Signierung eines seiner unzähligen Porträts, die ihn selbst in Stierkampfdreß darstellen. Nach dem Essen geht Pascin wie ein Diplomat mit dem Weinglas von Tisch zu Tisch, mit jedem ein paar Worte wechselnd. Befangen, fast verlegen ist er nur dem allzu germanisch studentischen Typ gegenüber, der ihm seine Atmosphäre einer quallig diffusen Sinnlichkeit durchschneidet, die ohne das weibliche Element nicht denkbar ist. Das sinnenfreudige Paris ist deshalb immer wieder seine zweite Heimat; das kühl überlegende Berlin hielt ihn nie lange.

Busch und Oberländer

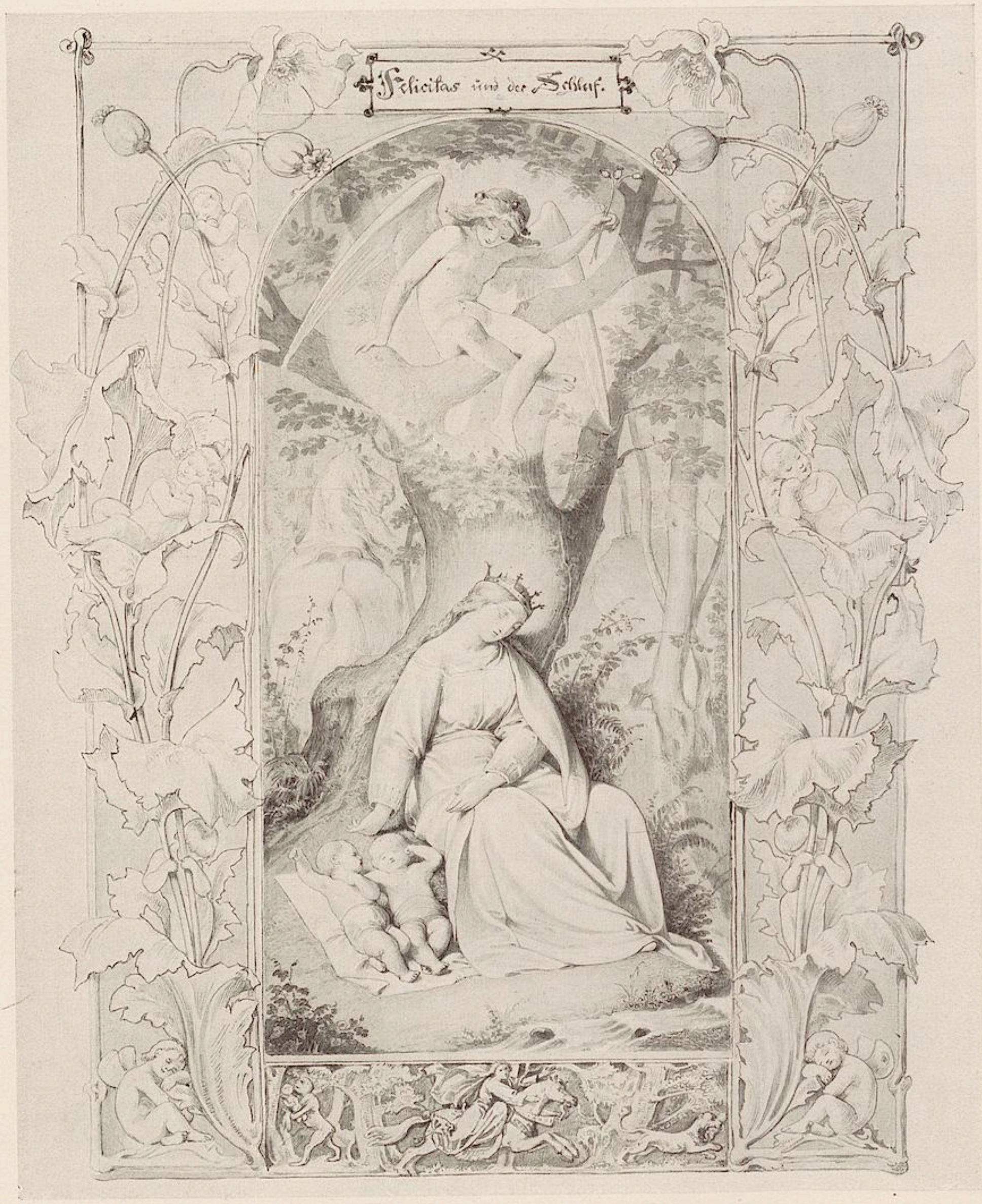
Busch und Oberländer sind, im Gegensatz zu Heine und Pascin, von unserer Zeit aus gesehen unproblematischer. Oberländer zeigt eine behagliche Bonhomie, das frühere Gesicht Münchens; er ist psychologisch ausführlicher als Busch, der alles auf eine kurze, fast mathematische Formel bringt. Genaue Tatsachen gibt er, auf Einzelheiten eingehend und kommt damit in das eigentliche Gebiet des Humors; er karikiert auch das Tier in seiner Friedfertigkeit und erfindet seine Komik.

Busch ist kürzer, schlagender, und deshalb mehr Hasser. Er haßt vielleicht unbewußt den Spießer und Kleinbürger, dessen Leben er in stiller Zurückgezogenheit selbst geführt hat, seine Zeichnungen sind die Versuche, sich von dieser kleinlichen Erdhaftigkeit selbst zu befreien.

Wenn man so die Kunst, ähnlich wie den Götterglauben, als eine Art Antropomorphismus auffaßt, könnte man die Karikatur als eine Art Inversion dieser idealistischen Steigerung bezeichnen, als eine Art Liebe zum Teufel, eine Art Gottersatz. Die Karikaturisten sind ganz an ihr Milieu gebunden; ihre Komik entsteht, indem sie ungewollt zu ihm in Gegensatz geraten. Sie verstricken sich unbewußt hinein und ihre Befreiungsversuche ähneln den Versuchen derer, die vom Fliegenpapier sich losmachen wollen und doch immer wieder erst recht daran kleben bleiben.

Aus diesem Zwiespalt zwischen ihrem Wesen, ihrem Milieu und dem, was sie daraus machen, entsteht die Komik ihrer Darstellungen.

RUD. GROSSMANN, BILDNISKARIKATUR JUL. PASCIN



JULIUS HÜBNER, FELICITAS. FARBIGE ZEICHNUNG ZU TIECKS „OCTAVIANUS". 1842

GELEGENTLICH DER JULIUS HÜBNER-AUSSTELLUNG IN DER NATIONALGALERIE

TH. ALT, LEIBL UND SEINE FREUNDE

BAYRISCHE STAATSGALERIE

THEODOR ALT

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Einem Kinde gleichend, wunschlos — und doch vielleicht glücklicher als alle, welche diese Zeilen lesen, tritt am 23. Januar der letzte Veteran aus den Reihen derer um Leibl in das neunte Jahrzehnt seines Lebens. In Ansbach, wo er seit langem in stiller Zurückgezogenheit wohnt, begeht Theodor Alt den achtzigsten Geburtstag. Es ist ihm ergangen wie dem todwunden Nils Lyhne; der hatte nicht vermocht, das Leben zu tragen wie es war, er war im Kampf um das Größte mit dabeigewesen und war seiner Fahne untreu geworden .... Saiten in seiner Seele, die mit freudigem Optimismus goldenen Zeiten entgegengeschwärmt, waren zerrissen, als er daran ging, mit dem Erlös aus kleinen Aquarellen von Rothenburgs Winkeln und Gassen sein Dasein fortzufristen, bis man sich seiner annahm. Wehmütig klingt der Gruß, der dem Werk eines Meisters deutscher Kunst, nicht seinem menschlichen Schatten gilt.

Er war in der Tat völlig vergessen. Nur Rudolph Hirth und ein schlichter Münchener Antiquitätenhändler wußten noch von ihm. Die Münchener Kunstausstellung von 1903 enthielt, auf Hirths Veranlassung, eine in München wenig beachtete Anzahl seiner größeren Gemälde. Aber Hugo von Tschudi und Julius Meier-Gräfe erkannten sogleich die selbständige Eigenart dieses Weggenossen Wilhelm Leibls. Tschudi erwarb das allzu repräsentative Bild „im Atelier“ für die Nationalgalerie. Meier-Gräfe, der Alt eben im zweiten Bande seiner Entwicklungsgeschichte mit warmer Anerkennung erwähnt, suchte, nicht ganz erfolgreich, nach einer würdigen Vertretung Alts für die Berliner Jahrhundertausstellung. Einzelne Museen folgten Berlin, eine weitere Gruppe von

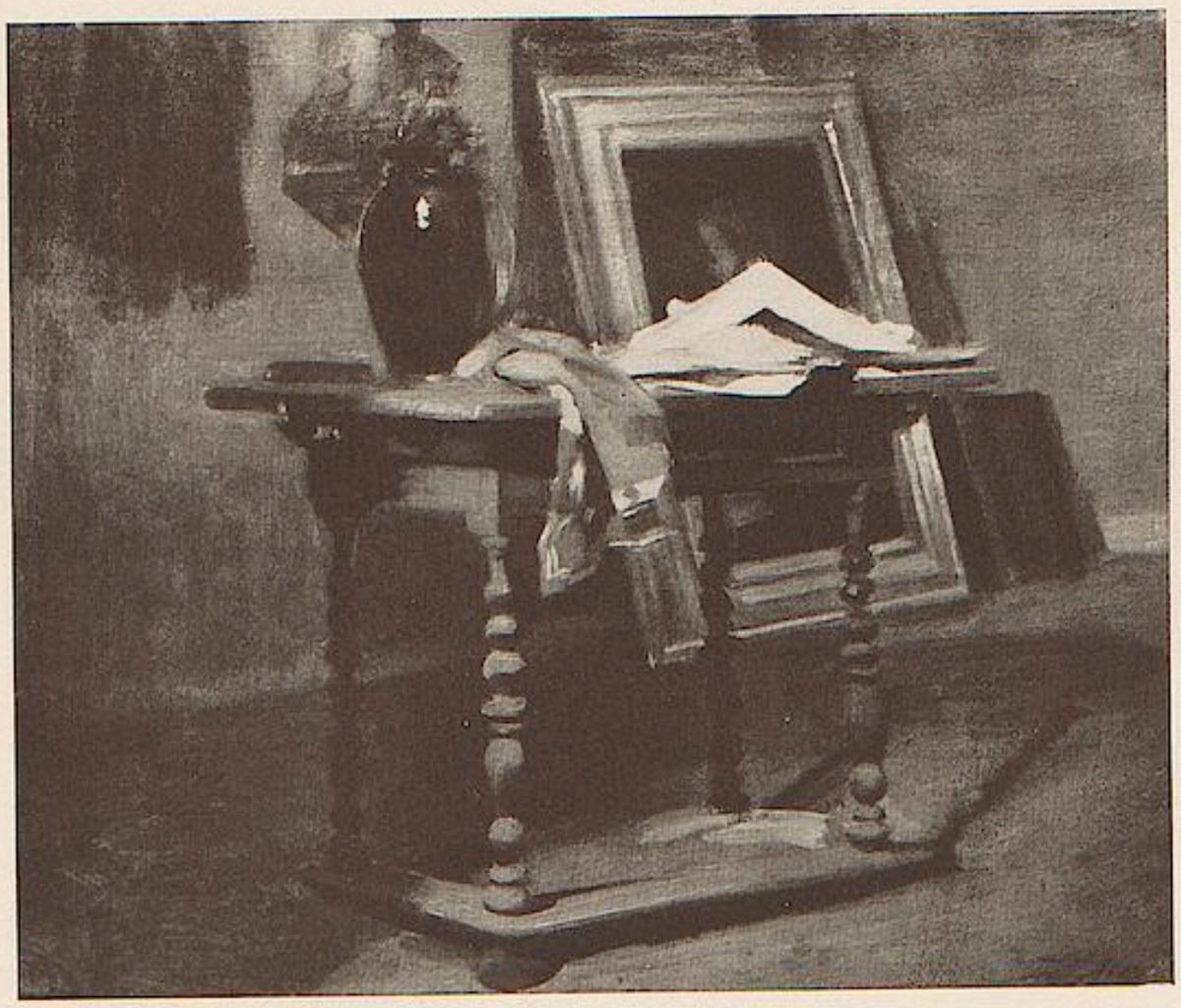
TH. ALT, GROSSMUTTER UND ENKELIN

Bildern wurde 1913 im Berliner und Münchener Kunsthandel gezeigt. Gelegentlich konnte das gewonnene Gesamtwerk durch einen glücklichen Fund bereichert werden: das in kostbarer malerischer und gegenständlicher Intimität zusammengeschlossene Bildchen der Münchener Staatsgalerie, das Leibl mit seinen Freunden darstellt, die unerhört starken koloristischen Deutungen eines Bauerntanzes und eines Blumenstillebens, welche 1918 in der Jubiläumsausstellung der Galerie Arnold in Dresden hingen. Wir sind leider heute nicht in der Lage, das systematische Verzeichnis der Gemälde Leibls durch eine Übersicht der Arbeiten seines Freundeskreises zu ergänzen. Hier dürfte Alt die führende Stelle schon aus dem Grunde beanspruchen, als ihm im ersten Bande des Thieme-Beckerschen Lexikons nur sechzehn Zeilen zufielen, nachdem der Wiener Rudolf Alt vor ihm über sechs Seiten erhalten! Nicht launenvolle Überschätzung ist es, die neben Wilhelm Leibl für Theodor Alt einen Ehrenplatz einfordert, soweit es sich um Leibls Münchener Zeit handelt, sondern sachliche Überlegung. Vielleicht weniger folgerichtig in der Weise der malerischen Darstellung, aber ebenso frei, klar und sachlich steht Theodor Alts Werk da. An malerischem Temperament hat der Franke, dem seltsamerweise ein leichteres Blut in den Adern floß als dem Rheinländer, diesen in einzelnen Schöpfungen übertroffen, die schon vom Geist des Impressionismus empfangen sind. Bescheiden ist die Anzahl der Bilder, die Alt in dem einen stolzen Jahrzehnt in München zwischen 1865 und 1875 malte, aber erstaunlich die Spannweite ihres koloristischen Lebensbedarfs und ihrer koloristischen Ausdrucksfähigkeit. In dieser Beziehung freilich bleibt Alt tiefer im Rahmen der Münchener Schule als Leibl, ist also Ramberg gegenüber der Verpflichtetere.

Aus den Listen der Münchener Akademie wissen wir, daß der engere Freundeskreis Leibls die Rambergschule bildete. Mit kurzen Unterbrechungen hat Alt neben Hirth, Schider und Sperl eine Reihe von Jahren Rambergs Atelier besucht, wo Leibl und Keller des Lehrers Anregungen nach entgegengesetzten Seiten weiterführten, wo zuerst Courbet erschien. In diesem freundschaftlichen Verkehr stand Alt Ramberg besonders nahe. Daher sind seine ersten größeren Bilder ganz der novellistischen Genremalerei zugehörig. Nur langsam löste sich seine gesteigerte, an Leibls Beispiel erzogene malerische Empfindung aus diesen Ban-

TH. ALT, DAMENBILDNIS

den, um in Stilleben vor allem einen geläuterten Geschmack mit einer vorzüglichen koloristischen Ausbildung zu vereinigen. Das „Schlafende Mädchen“ im Museum in Hannover (1871) versucht es, das ein Jahr vorher entstandene „gestellte“ Gemälde „Rudolph Hirth im Atelier“ in der Tatsächlichkeit des dargestellten Vorganges fortschrittlich zu übertreffen. Hier hat Alts vorzügliche koloristische Ausbildung mühelos erreicht, was Zügel, Grützner, Defregger in ihren besten Jugendarbeiten nur nach langem Studium gelungen war. Im „Bauerntanz“, seiner höchsten und schönsten Arbeit, bildete sie sich zur Meisterschaft einer weichen und warmen Farbenbewegung aus, vielleicht von Schider bestimmt, und nun lag der Weg offen, der Alt der Reife eines eigenen malerischen Stiles hätte entgegenführen, ihn zum Ahnherrn etwa Corinths, des Blumenmalers, hätte werden lassen können. Auch die Reihe der herb-eindringlichen Bildnisse und die von unbeirrtem Wahrheitssinn erfüllten Landschaften zeugen für den Verlust, den die deutsche Kunst erlitt, als nach Rambergs Tode und Leibls Weggang von München auch Theodor Alt die Stadt verließ. Er hat später kein Ölbild mehr gemalt. Bevor ihn Krankheit und Not erfaßten, war er im Freundeskreis Leibls ob seines inneren Frohmutes und seiner Herzlichkeit beliebt, zwischen dem geschwätzigen Hirth und dem wortkargen Leibl ein guter Vermittler, und gewiß stets gleich Pylades geneigt „durch die verworrenen Pfade, die nach dem Schattenreich zu führen scheinen, sich zu dem Leben wieder aufzuwinden“.



TH. ALT, LEIBLS ATELIER

DIE VEREINIGUNG DER KUNSTHOCHSCHULEN UND KUNSTGEWERBESCHULEN

VON

GÜNTHER MARTIN

II

Wenn man die Frage nach den Aufgaben einer Kunsthochschule als Stätte zur Kunsterziehung überhaupt prüft, so sieht man zwei Forderungen sich widerstreiten: die Forderung der schulgerechten Ausübung einer bestimmten Kunstregel, durch die der Kunstgehalt vereinseitigt wird, und die Forderung der individuellen Freiheit der Kunstschöpfung. Es entspricht völlig den Tendenzen der Gegenwart zur Lösung erstarrter Formen auf allen Gebieten, daß auch in diesem Widerstreit die öffentliche Meinung und damit die Prinzipien und Richtlinien in der Verwaltung der Kunsterziehung augenblicklich die zweite Forderung vertreten. Zwar bestimmt sich geistiges Leben überhaupt aus der Wechselseitigkeit von Form und Freiheit, vollzieht sich also in Reaktionen, es fragt sich aber, ob hier die Reaktion in ihrem Bestreben zur individuellen Freiheit an der Kunstschule den eigentlichen Boden ihrer möglichen Betätigung findet.

Die künstlerische Freiheit hat nur da einen Sinn, wo sie selbst zur Form führt, kraft deren das Individuelle in ihr zur Allgemeingültigkeit erhoben wird. Aus dieser Allgemeingültigkeit werden Regeln abstrahiert, die das einzige sind, was an der Kunst überhaupt lehrbar ist. An dem Dogma dieser Regeln betätigt sich nun von neuem die individuelle Freiheit. So hat die schöpferische Leistung der Kunst selbst den Bestand einer Form in dogmatischer Anwendung zur Voraussetzung.

Da die Freiheit nun aber nicht lehrbar ist, so besteht die Aufgabe des Kunstunterrichtes darin, an Hand jener Regeln das Vorbild des schöpferischen Vorganges zu vermitteln. Diese Regeln sind zweifacher Art und beziehen sich auf Prinzipien der Materialbehandlung (Handwerk) und auf Prinzipien der sinnlichen Formschöpfung. Zwar findet bei jeder Gestaltung eine wechselseitige Durchdringung beider Prinzipien statt, so daß kunsthandwerkliche Arbeit nicht ohne Formgestaltung sein kann und freie Kunstbetätigung nicht ohne Handwerk, doch gründet sich in der Doppelheit der Prinzipien in den Lehrbegriffen der Kunst die Unterscheidung von freier und angewandter Kunst.

Während die angewandte Kunst, als ein Handwerk, das dem äußeren Zweck von Gebrauchsgegenständen dient und doch des Mittels der Formschöpfung nicht entraten kann, ihre Stätte in den Kunstgewerbeschulen finden sollte, nachdem der Handwerksberuf selbst industrielle Arbeitsweisen annahm, wird die freie Kunst, eine Gestaltung nach dem inneren Zweck der Form, die doch das Handwerk nicht entbehren kann, von der Hochschule, soweit Lehrbegriffe (Regeln) in der Kunst möglich und notwendig sind, vertreten. Es sind aber Lehrbegriffe, gewonnen aus den bestimmenden Schöpfungen der jeweiligen Epoche, durch deren dogmatische Verbreitung die Leistung eines Stiles oder eines Meisters zum Gemeinbesitze einer Kunstgeneration wird. Die allgemeine Ausübung einer Kunstform als ein Dogma ist der Boden, aus dem die Freiheit der genialen Leistung erwächst. Das Genie gibt zwar aller Kunstarbeit ihren eigentlichen Sinn, doch braucht es den in der Tradition gesicherten Bestand formenbildender Methoden, um mit ihnen seine schöpferische Leistung zu vollziehen. Jener Bestand ist ihm Vorbild für sein Schaffen, doch zugleich erfüllt sich an demselben als an einem Dogma sein künstlerischer Protest. Die Leistung des Genies als Protest erfordert ein Etwas, wogegen sich der Protest richtet: ein Dogma. So fällt der Hochschule, je weniger die Kunst als Stil Allgemeingut ist gemäß der historischen Entwicklung, um so mehr die Aufgabe zu, der schöpferischen Leistung in der Kunst durch ein Herausarbeiten von Dogmen das notwendige Korrelat zu schaffen. Man untergräbt dem Genie die Möglichkeit seiner Arbeit, wenn man erwartet, daß aus einer Anstalt mit 150 Schülern 150 Genies oder auch nur eines hervorgehen müssen. Mag jener, der zur großen Leistung berufen ist, nun den Lehrgang einer Kunsthochschule durcheilen oder mögen ihm aus seiner subjektiven Bereitschaft zum Widerstande gegen das Bestehende heraus die Tore der

Vergl. Jahrgang XXIII, Seite 457 ff.

Hochschule sich bald verschließen, es gilt gleichviel. Immer wird das Genie mit raschem Instinkt die Formen aufspüren, in denen seine Zeit ihren geistigen Gehalt dogmatisch festlegt; es wird die Mittel jener Formen verstehen und gebrauchen lernen und sein Protest wird sich an dem Dogma jener Formen auswirken.

So ist es ein falsches Urteil: die Hochschule müsse reformiert werden, weil sie nicht zulange für die Individualität des Genies. In dem historischen Gegensatz zwischen Genie und Kunstschule ist kein Vorwurf für diese enthalten. Die Frage der Reform ist vielmehr die, ob die jeweiligen Dogmen des Kunstunterrichtes wirklich historische Gültigkeit haben, also echte Dogmen sind oder ob sie etwa mit intellektualistischer Eitelkeit (um Individualität vorzutäuschen) aus solchen Kunstleistungen konstruiert werden, die keinen direkten historischen Zusammenhang mit der Gegenwart haben. So stellen z. B., nachdem im vorigen Jahrhundert die Kunst aufhörte, als Stil allgemein gültige Bedingungen des Kunstschaffens zu formulieren, die individuellen Leistungen der einzelnen Persönlichkeiten der Kunst in ihrer historischen Entwicklung normative Werte dar, die für die Möglichkeit weiterer Kunstentwicklung ein Dogma abgeben müssen. Es würde naheliegen, hier diejenigen Leistungen, die schon mit historischer Gültigkeit noch in die Gegenwart hineinragen oder der jüngsten Vergangenheit angehören, mit Namen zu belegen, doch würde bei solchen beispielhaften Nennungen der eigentliche Sinn des Dogmas leicht als ein Kunstprogramm mißdeutet werden. Denn auch über die Bildung des Lehrbegriffes in der Kunst entscheidet nicht die kunsthistorische Konzeption, sondern der künstlerische Instinkt. Diese sachliche und historische Aufgabe wird nun im heutigen Kunstunterricht durchkreuzt durch die Tendenz, zur Individualität, dem äußeren Merkmal der Freiheit und der Persönlichkeit, zu erziehen. Da nun aber Unterricht überhaupt nicht ohne Lehrbegriffe möglich ist und diese ein Dogma voraussetzen, so werden die Kunstleistungen der verschiedensten Zeiten und Völker willkürlich zusammengetragen — je weiter die Leistungen historisch von der Gegenwart entfernt sind, um so größere „Freiheit“ glaubt man zu besitzen — und aus ihnen werden die merkwürdigsten Dogmen konstruiert. Mit Hilfe solcher Dogmen werden dann „Individualitäten“ gleichsam auf Flaschen gezogen und säuberlich etikettiert.

Besonders sind es Kunstgewerbeschulen, die, indem sie ihre eigentliche historische Aufgabe, die sie auf das Handwerk verweist, verfehlen, sich durch solche intellektualistischen Konstruktionen von Kunstindividualitäten zur Geltung zu bringen versuchen. Es ergibt sich somit das widersinnige Bild, daß gerade diejenigen Leistungen, die sachlich in dem Gebrauchszweck ihrer Gegenstände ihr erstes Kriterium besitzen sollten, den größten Anspruch auf Wertung als individuelle Kunstschöpfung erheben. Mit diesem prahlerischen Anspruch halten sie ihren Einzug auf den Hochschulen, und dieser Anspruch erhält hier um so mehr den Schein eines Rechtes, je weniger im Laufe der historischen Entwicklung an der Hochschule selbst die für die Anwendung von Lehrbegriffen unerläßliche Voraussetzung eines gesicherten Handwerkskönnens erfüllt ist.

Der Verfall des Handwerks stellt zwar der Hochschule die neue Aufgabe, dieses selbst in ihre Lehrbegriffe aufzunehmen, welche Forderung durch die Angliederung eines der Aufgaben der angewandten Kunst wirklich bewußten Kunsthandwerks bestens erfüllt wäre, während das Kunstgewerbe diesen Aufgaben gegenüber bisher versagt hat. Jedoch der Charakter der Hochschule ist allein durch die Lehrbegriffe gewährleistet, die sich auf die freie Darstellung der Natur beziehen. Denn die Prinzipien der Gestaltung, deren instinktmäßig sichere Erfassung aus den jeweilig die Tradition bestimmenden Kunstleistungen gefordert wird, betätigen sich in der freien Auffassung der Natur, werden also allein im Studium der Natur vermittelt.

(Fortsetzung folgt.)

EUGÈNE DELACROIX, KÖNIG JOHANN IN DER SCHLACHT BEI POITIERS

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

CHRONIK

DIE KUNSTPOLITIK DER STADT BERLIN

Die Deputation für Kunst- und Bildungswesen der Stadt Berlin hat ein Verzeichnis der in den Jahren 1924—1925 angekauften Kunstwerke anfertigen lassen. Man versteht, daß sie ein wahres Grausen überkam, als sie einmal zu sehen bekam, was sie angerichtet hat, und man möchte nur wünschen, sie hätte sich entschlossen, den ganzen Kramladen, den sie da zusammengekauft hat, öffentlich auszustellen, damit endlich einmal alle Welt sich davon überzeugen kann, in wie sinnloser Weise die Mittel, die von der Stadt Berlin unter dem Titel „öffentliche Kunstpflege" verausgabt werden, zum Fenster hinausgeworfen worden sind. Man schüttelt den Kopf, wenn man dieses Verzeichnis durchsieht. Man staunt, wie so etwas heutigen Tages in Deutschland, in Berlin möglich ist. Seit Jahren ist an dieser Stelle immer wieder darauf hingewiesen worden, wie dringend notwendig eine gründliche Reform der städischen Kunstpflege ist. Aber anstatt besser ist es nur immer schlimmer geworden, und je mehr Geldmittel zur Verfügung stehen und verausgabt werden, um so heilloser entwickeln sich die Zustände.

Einmal gab es eine Gelegenheit. Als Hugo von Tschudi die Nationalgalerie verlassen mußte, war die Stadt drauf und dran, ihn für eine städtische Galerie zu gewinnen. Damals wäre es noch Zeit gewesen. Tschudi würde in wenigen Jahren einen Grund gelegt haben, auf dem sich hätte weiter bauen lassen. Die städtischen Behörden aber hatten damals Angst vor dem Kaiser und so unterblieb die Berufung.

Es muß schon arg geworden sein, wenn den Mitgliedern der Kunstdeputation selbst Bedenken an ihrer Tätigkeit aufsteigen. Herr Kimbel fand in einer Stadtverordnetensitzung am 8. September gute Worte zur Kennzeichnung eines Hauptschadens der bisherigen Ankaufspolitik, die Kunstpflege und Wohltätigkeit nicht genügend auseinanderzuhalten verstanden hat. Eines oder das andere ist nur möglich. Entweder soll man notleidende Künstler unterstützen, und zu diesem Thema machte Herr Kimbel die grundsätzlich sehr richtige Bemerkung, daß nicht jeder, der im Adreßbuch als „Künstler" verzeichnet ist, diesen Namen verdient. Talentlosigkeit aber zu unterstützen, ist das Gegenteil von Kunstpflege. Keine Wohltätigkeitsaktion darf zu einer Belastung der städtischen Kunstsammlungen mit nicht museumsreifen Arbeiten führen.

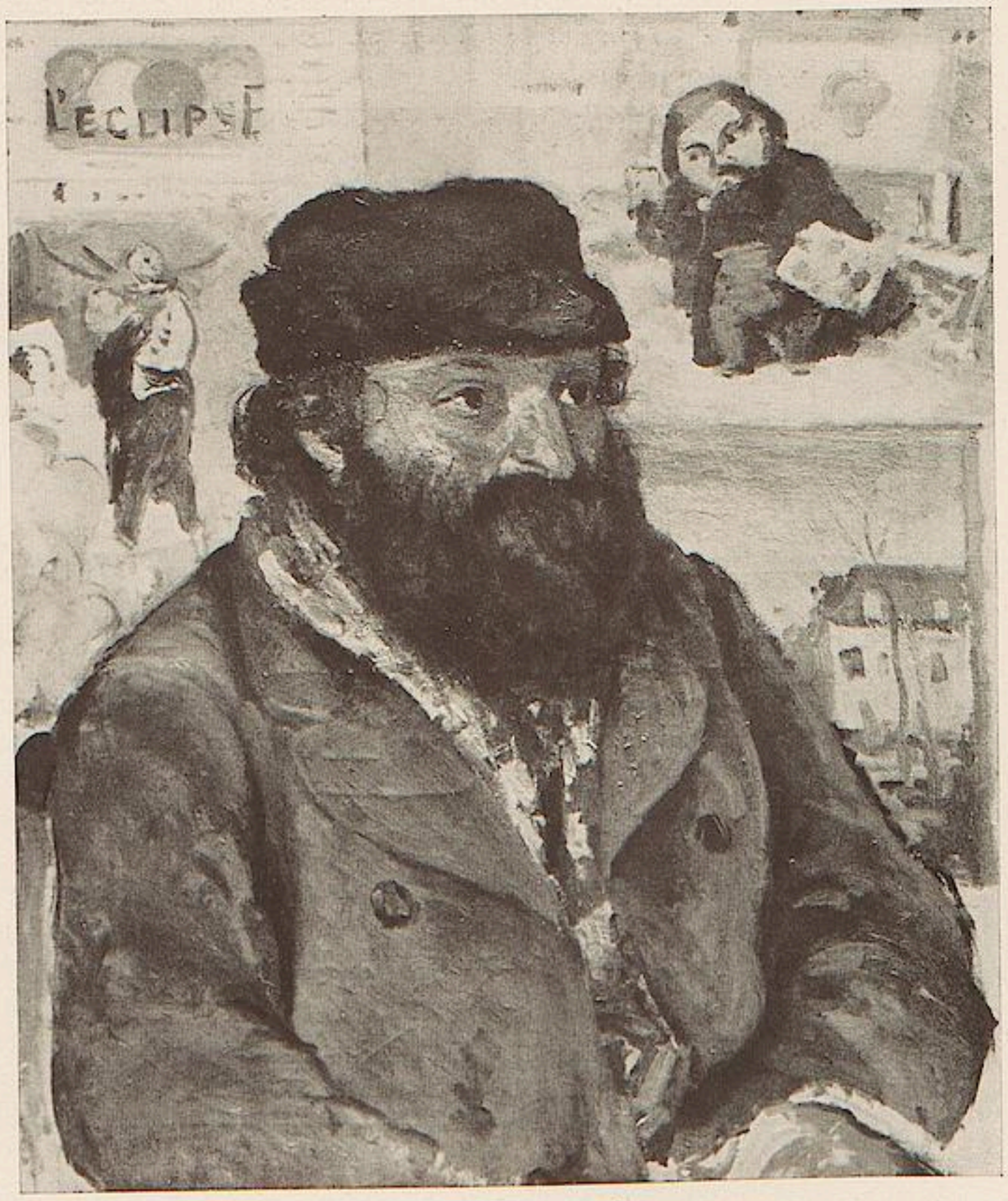
Die Kunstpflege im engeren, eigentlichen Sinne muß von der Wohltätigkeit vollständig getrennt werden.

Dies scheint, wie gesagt, den Mitgliedern der Kunstdeputation — allerdings ein wenig verspätet — selbst klar geworden zu sein. Aber der Weg zur Reform, den Herr Kimbel vorschlägt, muß einigermaßen eigentümlich anmuten. Er stellte nämlich den Antrag, daß die Zustimmung des Magistrats zu den Ankäufen der Kunstdeputation erforderlich sein solle. Was diese eigentümliche Maßnahme, diese Selbstkastrierung der Kunstdeputation bezwecken soll, ging aus den weiteren Ausführungen des Stadtverordneten hervor. Die Kunstdeputation will sich hinter einer höheren Instanz verstecken können, wenn ihre Beschlüsse der Künstlerschaft minder genehm sind. „Zwischen dem engen Kreis der Herren in der Deputation und den Künstlern" soll in Zukunft „der bewilligende oder ablehnende Magistrat" stehen. Daß diese Maßnahme nur ein Scheinmanöver darstellen könne, da der Magistrat weder die Zeit noch die Kompetenz hat, sich mit den Vorschlägen der Kunstdeputation ernstlich auseinanderzusetzen, wurde in der Aussprache über den Antrag deutlich zum Ausdruck gebracht. Und hier wurde endlich das erlösende Wort gesprochen. Herr von Eynern stellte die Frage, ob es nicht richtig sei, einen Fachmann als Museumsdirektor zu bestellen, der in Zukunft für die Kunstkäufe der Stadt die Verantwortung zu übernehmen hätte.

Damit hatte aber Herr von Eynern einen Punkt angeschnitten, wie sich Herr Kimbel in seiner Erwiderung so schön ausdrückte, den dieser doch nicht ganz unwidersprochen lassen mochte. Es heißt wörtlich weiter in dem stenographischen Bericht seiner Rede: „Ich habe gegen den Begriff des Fachmannes in bezug auf Kunst doch allerhand Bedenken, und ich stehe auf dem Standpunkt, daß das, was wir als Fachmann bezeichnen, d. h. unsere Museums-Direktoren des fachmännischen Teiles, daß die gerade den Anforderungen nicht genügen, die meiner Ansicht nach der produzierende Künstler zu stellen hat." Nun, wir unserseits stehen auf dem Standpunkt, daß das, was wir als das Gegenteil des Fachmannes bezeichnen, d. h. unsere Bürgerdeputierten, den Beweis ihrer Unfähigkeit so vollkommen geliefert haben, daß es an der Zeit ist, ihrer unverantwortlichen Wirtschaft mit öffentlichen Geldern endlich ein Ende zu machen. Die sogenannte städtische Kunstpflege ist ganz einfach ein Skandal. Die Herren, die für die famose Ankaufsliste verantwortlich sind, sollten nicht jetzt feige eine Rückendeckung hinter dem Magistrat suchen, wie sie der Antrag Kimbel zu schaffen beabsichtigte, sondern sie sollten sich von den Ämtern, die sie so schlecht verwaltet haben, zurückziehen und dem Fachmanne, der allein noch imstande ist, die verfahrenen Zustände zu ordnen, den Weg frei machen.

Daß den Herren im roten Hause selbst nicht mehr recht wohl ist bei dem, was sie als ihre Kunstpolitik bezeichnen, bewies auch ein Rechtfertigungsversuch, den der Oberbürgermeister Böß vor einer von ihm selbst berufenen Versammlung von Mitgliedern der Berliner Presse unternahm. Es kann den Eindruck auf die Vertreter des Magistrats kaum verfehlt haben, daß sie auf einen einmütigen Widerstand der Versammelten stießen, die ebenso einhellig in der Kritik an der bisherigen Tätigkeit der städtischen Kunstdeputation waren, wie in der Forderung nach einem verantwortlichen Fachmann. Glaubte der Oberbürgermeister sich einem Verlangen gegenüber, dessen Berechtigung auch er anerkennen mußte, noch hinter verwaltungstechnischen Bedenken verschanzen zu können, so wird er wohl oder übel genötigt sein, diese letzte Position aufzugeben, wenn er nicht die einmütige Gegnerschaft der gesamten öffentlichen Meinung auf sich nehmen will.

Daß es so wie bisher nicht weiter geht, muß jeder empfunden haben, der dieser Versammlung beigewohnt hat. Die Dinge sind so weit gediehen, daß auch mit halben Maßnahmen nicht mehr geholfen werden kann. Die ganze städtische Kunstdeputation, die von den Parteien des Stadtparlamentes gestellt wird, sollte beseitigt werden. Kunst ist nicht eine Angelegenheit der Demokratie, die mit Mehrheitsbeschlüssen regiert werden kann. Braucht man eine Kommission,



C. PISSARRO, BILDNIS CÉZANNES

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

so muß auch sie aus Fachleuten zusammengesetzt werden, aus Kunstgelehrten, Sammlern und Künstlern, vor allem aber muß die Stadt einen fähigen Mann suchen, der die Verwaltung des Märkischen Museums, das lange genug direktorlos ist, übernehmen und zugleich die städtische Galerie aufbauen kann. Berlin ist als Weltstadt der Provinz, in der es liegt, längst entwachsen. Die Aufgaben eines Berliner Museums zeichnen sich klar gegen die des Märkischen Museums ab, und wenn sie zu einem Teile mit denen der staatlichen Nationalgalerie zusammenfallen, so könnte doch die Existenz eines städtischen Museums die Nationalgalerie erheblich entlasten, indem die Verpflichtung der Repräsentation lokaler Kunst von ihm übernommen würde. Die Frage der Unterbringung einer solchen städtischen Sammlung könnte der Zukunft überlassen bleiben. Denn zunächst wird es gelten, die Sammlung selbst aufzubauen, und die wenigen Räume, die in den ersten Jahren benötigt werden könnten, um die ausstellungsfähigen Teile der Sammlung zu zeigen, lassen sich ohne Schwierigkeit ausfindig machen.

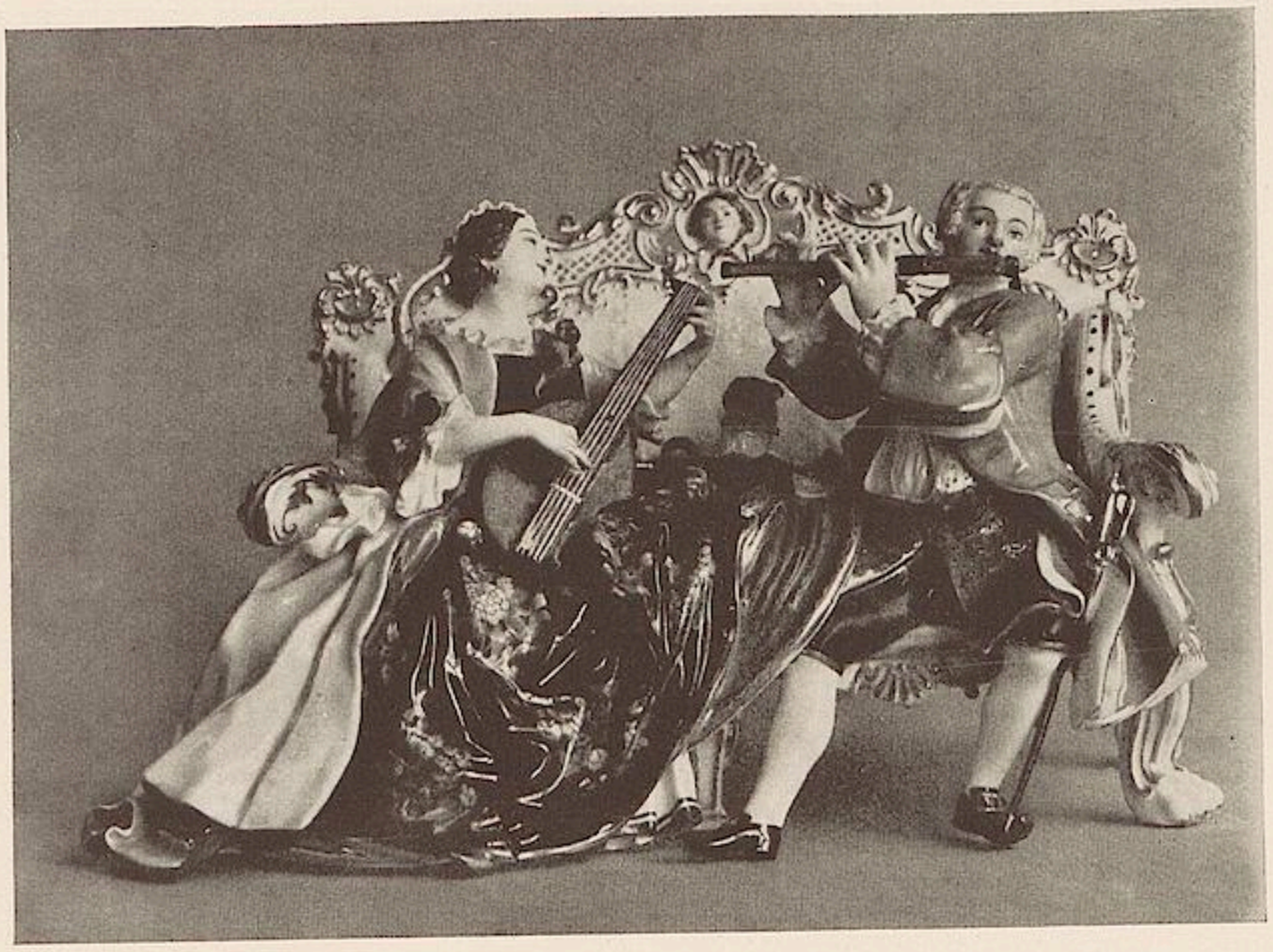
Zu einer produktiven städtischen Kunstpflege gehört aber nicht allein die museale Sammeltätigkeit, sondern — und in noch höherem Maße — eine zielbewußte Regelung der Bautätigkeit. Auch auf diesem Gebiete ist zu viel gesündigt worden, als daß nicht ein energisches Halt geboten werden müßte. Eben jetzt wird ein Plan bekannt, gegen den nicht eindringlich genug Verwahrung eingelegt werden kann. Es handelt sich um die Durchlegung der Schöneberger Straße zur Kochstraße, der ein Stück des Prinz-Albrecht-Palais' zum Opfer gebracht werden soll. Es klingt fast unglaubhaft. Aber es soll in der Tat schon in nächster Zeit der Stadtverordnetenversammlung eine Vorlage zugehen, nach der ein Teil des Flügels, in dem sich Dienerwohnungen befinden, niedergelegt werden müßte. Die Pressenotiz, der wir diese Nachricht entnehmen, ist offenbar möglichst harmlos gefaßt, um das barbarische Projekt zu beschönigen. Man hat in Berlin genug gegen die Denkmäler der Vergangenheit gesündigt, man hat zur Genüge gegen hervorragende Bauwerke mit der Spitzhacke gewütet. Die wenigen, architektonisch wertvollen Überreste verdienen pflegliche Behandlung, und es muß gegen die Verstümmelung des Prinz-Albrecht-Palais' ebenso energisch protestiert werden wie gegen die Einkapselung dieses als freistehender Körper gedachten Bauwerks in eine moderne Straßenfront.

Dieser Frevel an einem bedeutenden Baudenkmal ist aber überdies eine Sinnlosigkeit, da in städtebaulicher Hinsicht doch wieder nur Flickarbeit geleist würde. Ob es unumgänglich ist, am Anhalter Bahnhof einen zweiten Potsdamer Platz mit den bekannten Kalamitäten des Sternverkehrs entstehen zu lassen, überlassen wir den Fachleuten zur Beurteilung, die über die künftige Gestaltung von Groß-Berlin zu entscheiden haben werden. Denn hier liegt der springende Punkt. Auch in dieser Angelegenheit darf kein weiterer Schritt getan werden, ehe nicht der Posten des Stadtbaurates neu besetzt ist, ehe nicht der verantwortliche Fachmann den Gesamtplan für die Neuregelung entworfen hat, der sich im Inneren Berlins als notwendig erweist. Ebenso wie in den Fragen der städtischen Kunstsammlungen, so wird auch hier alles von der Persönlichkeit des künftigen Stadtbaurates und von den Befugnissen, mit denen man ihn ausstattet, abhängen. Auch in den Fragen der städtischen Baupolitik darf es aber nun nicht mehr halbe Maßnahmen und lahme Kompromisse geben. Selbständig denkende, tatkräftig handelnde, fachkundige Männer gehören an die beiden wichtigsten Stellen der städtischen Kunstverwaltung. Weder als Museumsleiter noch als Stadtbaurat dürfen laue Kompromißnaturen geduldet werden, hinter deren Rücken die bisherigen Kunstgewaltigen der Stadt, von ihrer Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit entlastet, weiter das Regiment führen könnten. Das neue Stadtparlament muß sich der Bedeutung der Aufgabe bewußt sein, die ihm mit der Wahl der beiden städtischen Kunstbeamten zufällt. Von ihrem Spruch wird das Schicksal der Kunstverwaltung der Stadt Berlin auf Jahre hinaus abhängig sein.

*

WETTBEWERB „UNTER DEN LINDEN"

Dem Preisausschreiben, dessen Ergebnis in der Wasmuthschen Buchhandlung zur Ausstellung gelangte, lag die Frage zugrunde, wie Berlins Hauptstraße Unter den Linden sich im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts gestalten solle. An dieser Fragestellung muß in zweifachem Sinne Kritik geübt werden. Einmal ist die Straße Unter den Linden nicht Berlins Hauptstraße, zum anderen wäre es von Wichtigkeit gewesen, Richtlinien für die Gegenwart, nicht für eine ferne Zukunft festzustellen. Dieser zweifache Fehler der Fragestellung hatte aber ebenso grundsätzliche Mängel der vorgeschlagenen Lösungen im Gefolge. Fast durchgehends setzen die Vorschläge der beteiligten Architekten voraus, daß die Straße Unter den Linden sich zu einer Geschäftsstraße von amerikanischen Dimensionen entwickeln werde. Unter dieser falschen Voraussetzung leidet auch das im übrigen beachtenswerte Projekt des Holländers C. van Eesteren, das den ersten Preis erhalten hat. Es gibt das System der kubischen Gliederung einer großen Geschäftsstraße, deren Baublöcke stufenförmig in einem zweiten Gliede in die Höhe wachsen, um die Gefahr schachtartiger Wirkung einer von überhohen Häusern eingefaßten Straße zu vermeiden. Der Fehler des Projektes ist, daß es weder auf die vorhandenen Gebäude noch auf die gegebenen Bedürfnisse in gebührendem Maße Rücksicht nimmt. Denn die Straße Unter den Linden ist alles andere als die Hauptgeschäftsstraße Berlins. Die City-Bildung ist an ihr vorübergegangen. Sie ist eine Repräsentationsstraße, die Straße der Fremden, der Hotels, Reisebüros und eleganten Läden, vor allem des Automobilhandels. Soweit die Projekte dem Repräsentationscharakter der Straße Rechnung tragen, leiden sie unter dem zweiten durch die Fragestellung verursachten Mangel, dem utopischen Charakter einer Phantasiearchitektur, die aus wirtschaftlichen Gründen unausführbar ist, deren Ausführung aus ästhetischen Gründen aber auch keineswegs erwünscht wäre, da die riesigen Scheinfassaden palladianischen Gepräges und die den Fußgängersteig überbrückenden Arkadenreihen, die in mehreren Varianten in Vorschlag gebracht werden, weder als eine zeitgemäße noch als eine glückliche Lösung des Problems angesehen werden können. Der Beachtung wert erscheint allein der Vorschlag des Baurats Alexander Klein, der nicht an der Umgestaltung der zunächst gegebenen Straßenwände, son-



JOACHIM KANDLER, KRINOLINENGRUPPE

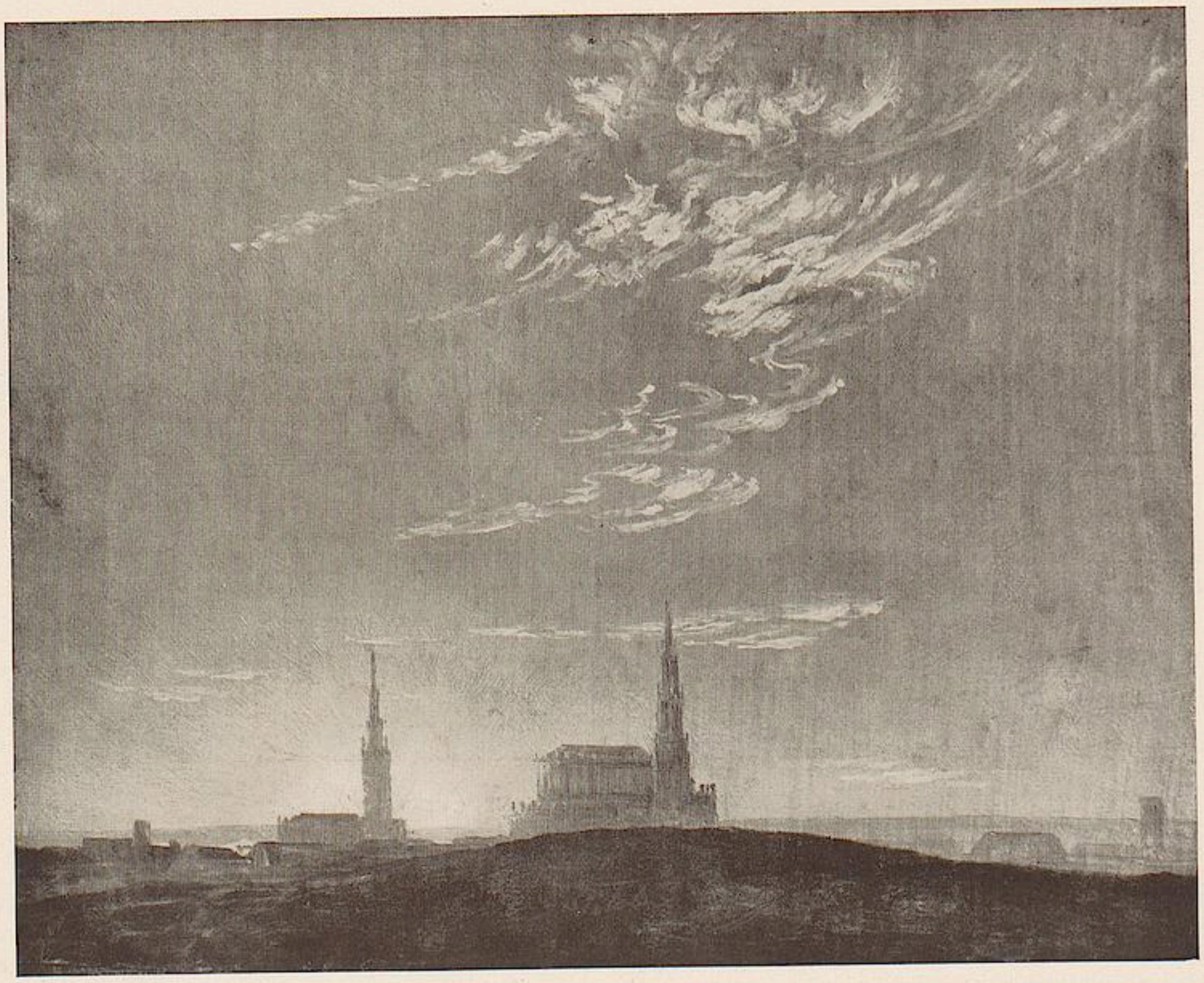
AUSGESTELLT BEI HERM. BALL IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

dern an der Umbildung des Straßenraumes ansetzt. Er will die Mittelpromenade beseitigen, von ihr nur einen schmalen, gärtnerisch behandelten Zierstreifen übrig lassen, im übrigen aber die ganze Breite für zwei Fahrbahnen ausnutzen und die Bepflanzung mit Bäumen auf die Ränder des Bürgersteiges verschieben, wo er zwei Reihen vorsieht. Eine interessante Darstellung der historischen Entwicklung des Profils der Linden mit ihrem immer mehr nach der Mitte zusammenrückenden Baumbestand, der übrigens recht verschiedengestaltig nach Art und Alter und keineswegs aus Gründen der Pietät unbedingt erhaltungsbedürftig ist, legt die Berechtigung und Notwendigkeit einer durchgreifenden Erneuerung der Straße dar, die ihrer heutigen und künftigen Raumentwicklung Rechnung trägt. Ein Bedürfnis für die Mittelpromenade, die nicht viel mehr als ein Verkehrshindernis darstellt, liegt heut nicht vor. Sie wirkt nur raumverkleinernd in verkehrstechnischer wie in ästhetischer Hinsicht. Die seitliche Bepflanzung bewirkt ferner, daß die sehr verschiedenartigen und meist recht unschönen Fassaden dem Blick entzogen werden, indem sie durch eine einheitliche grüne Wand gedeckt werden. An der für den Eindruck verbreiterten Straße und jenseits dieser auf zwölf Meter Höhe berechneten Baumwand wären die notwendigen Aufstockungen ohne wesentliche Beeinträchtigung der Raumwirkung durchführbar. Die Straße Unter den Linden würde zu einer hauptstädtischen Avenue, in der ein starker Verkehr sich leicht und reibungslos entwickeln könnte. Über Einzelheiten des Kleinschen Projekts kann man verschiedener Meinung sein. Der Grundgedanke aber sollte nicht verloren gehen, denn er zeigt eine ohne Schwierigkeit praktisch durchführbare Umgestaltung der Linden zu einer heutigen Bedürfnissen entsprechenden hauptstädtischen Prachtstraße.

Die berühmte „Tazza Farnese“, eine aus Sardonyx geschnittene antike Schale mit reicher figürlicher Darstellung, eine der größten Kostbarkeiten des Neapler Museums, ist von einem Sammlungsaufseher in einem Wutanfall zertrümmert worden. Man erinnert sich des Schicksals der François-Vase in Rom, eines der schönsten Denkmäler schwarzfiguriger Malerei, die ebenfalls der Nervosität eines Aufsehers zum Opfer fiel. Man hatte ihm so lange eingeschärft, er dürfe dieses wertvollste Stück der Sammlung niemals aus dem Auge lassen, bis er selbst es eines Tages auf den Boden schmetterte. Die François-Vase ist aus vielen Scherben wieder zusammengekittet worden. Mag es auch gelingen, die Farnese-Schale ähnlich wiederherzustellen, so wird doch ein Hauptreiz, der in der Unberührtheit dieses kostbaren Luxusgerätes bestanden hat, für immer verloren sein.

*

Das Hexeneinmaleins. Eine hübsche Geschichte erzählt André Schmitte im zweiten Novemberheft von l'Art vivant. Ein reicher junger Mann in Paris suchte als Geschenk für seine Braut ein Paar grüne Chinavasen. Eines Tages fand er eine einzelne Vase in einem Laden in der Nähe der Oper. Preis: 10000 fr. Aber die Braut war nicht zufrieden. Sie wollte ein Paar. Ein gefälliger Vermittler verriet dem jungen Mann, in einem Laden in der Nähe von St. Sulpice gebe es ein ähnliches Stück. Er fuhr hin. In der Tat, die Vase glich der andern aufs vollkommenste. Er ging schleunigst zu dem Händler bei der Oper und kaufte die eine Vase, fuhr zurück nach St. Sulpice, um die andere zu holen — aber das Unglück wollte, daß sie eben verkauft war. Natürlich waren beide Vasen nur eine, und der schlaue Vermittler war mit dem kostbaren Stück schneller von einem Ufer der Seine zum anderen gefahren als der vertrauensselige Käufer.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, SONNENAUFGANG HINTER DER DRESDNER HOFKIRCHE. 1824

AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN

Marschall Pétain ist von den Mitgliedern der Akademie zum Konservator des Musée Condé in Chantilly ernannt worden. Herr Bouvier, der Präsident der Akademie der Wissenschaften, soll privatim sein Bedauern über diese unbegreifliche Entscheidung ausgesprochen haben. Aber zwei Drittel der zweiundneunzig stimmberechtigten „Unsterblichen" hatten ihr Votum für den Marschall abgegeben, der nun in das „heitere Reich der Kunst" einziehen wird.

*

Rembrandts Selbstbildnis. Im Novemberheft war die Rede von dem als eine Kopie erkannten Selbstbildnis Rembrandts in der Dresdener Galerie. Schon der Verfasser des letzten großen Katalogs der Dresdener Galerie (1908) scheint Zweifel gehabt zu haben. Er hat sie sich freilich in einer Weise erklärt, die bereits damals Beachtung verdient hätte. Er schrieb:

„Charakteristisch für die trübe Stimmung des Meisters im Jahre 1657, in dem seine ganze Habe versteigert wurde, ist nicht nur der melancholische Gesichtsausdruck, sondern auch die trübe Färbung."

*

Bruno Paul. Einen besonderen Hinweis verdienen die neuen Wagen der Berliner elektrischen Straßenbahn, die nach Plänen von Bruno Paul hergestellt worden sind. Technik und Kunstgefühl haben sich in einer so verständigen Weise vereinigt, wie man es leider bei Aufgaben ähnlicher Art selten findet. Die Werkbundarbeit der letzten Jahrzehnte erscheint hier wirklich einmal reif geworden, sie tritt mit einer objektiven Gültigkeit auf. Zwecksinn und Geschmack sind nicht mehr zweierlei; man darf in den Grenzen der bescheidenen Aufgabe von einer Synthese sprechen. Kleine Wünsche bleiben noch zu erfüllen. Zum Beispiel: Kasten für die ungültig gewordenen Fahrscheine, wie sie in den schweizer Straßenbahnwagen angebracht sind, damit der Fußboden nicht immer unreinlich voller Papier liegt, und in den Raucherwagen Aschbecher, damit der Schmutz durch Asche nicht noch vermehrt wird.

*

München. Die Stadtverwaltung hat Dr. Eberhard Hanfstaengl zum Leiter der städtischen Kunstsammlungen berufen. In der Hand des neuen Direktors wird der städtische Kunstbesitz vereinigt werden, der sich hauptsächlich aus der mehr historisch orientierten Maillingersammlung und aus dem der Stadt München zugefallenen Erbe des Lenbach-Hauses zusammensetzt. Beide Teile werden in Zukunft gesondert ausgebaut werden. Die stadtgeschichtliche Sammlung wird sinngemäß weitergeführt und dem Lenbach-Hause eine Sammlung Münchener Kunst vorwiegend des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart angegliedert werden. Die Abgrenzung gegen Neue Pinakothek und Staatsgalerie wird nicht

KONSTANTIN SOMOW, BILDNIS DER FRAU HELENA SOMOWA

in allen Fällen klar durchführbar sein, wird sich aber im allgemeinen aus der lokal begrenzten Aufgabe der neuen städtischen Sammlung ergeben.

Die Analogie zu den Berliner Verhältnissen, auf die wir an anderer Stelle eingehend hingewiesen haben, liegt auf der Hand. Hoffentlich entschließt man sich nun auch in Berlin zu der einzig möglichen Lösung, einen hervorragenden Fachmann als Museumsdirektor zu berufen.

*

In Paris soll angeblich demnächst eine große Cézanne-Sammlung unter den Hammer kommen. Ein Name wird noch nicht genannt. Aber es gibt nur eine Cézanne-Sammlung großen Stils in Paris. Handelt es sich wirklich um diese, so steht dem Pariser Kunstmarkt ein Ereignis ersten Ranges bevor.

*

Die Sammlung Kröller im Haag soll demnächst versteigert werden. Nachdem jahrelang der Bau eines großen Privatmuseums geplant war, für den zuletzt van de Velde verpflichtet werden sollte, ist dies nun das Schicksal der vielgenannten Sammlung, deren Hauptstärke in ihrem Reichtum an Gemälden von van Gogh beruht.

Als Nachfolger August Endells ist der Maler Oskar Moll an die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau berufen worden.

*

Die Akademie der Künste hat Wilhelm von Bode zu dessen achtzigsten Geburtstag zum Ehrenmitglied gewählt. Die Stadt Berlin war unter den Gratulanten in keiner Weise vertreten.

*

Henry van de Velde ist als Professor an die Universität Gent berufen worden. Er soll demnächst zum Direktor eines neu zu gründenden „Institut supérieur des Métiers d'art et Arts industriels" ernannt werden.

*

Die im Dezemberheft abgebildete Zeichnung von Karl Hofer ist mit Erlaubnis der Galerie Alfred Flechtheim wiedergegeben worden.

*

Ein bedeutendes Gemälde Tizians ist von dem Museum in Minneapolis in Minnesota erworben worden. Dargestellt ist Christus in Halbfigur, vor ihm der Versucher in Gestalt eines Jünglings. Das Bild ist auf dem Wege nach Amerika kurze Zeit in Berlin gewesen, wo das Kaiser-Friedrich-Museum sich vergeblich um die Erwerbung bemühte.

KONSTANTIN SOMOW, BILDNIS DER FRAU CLEOPATRA GIVOTOUSDI

Zum Thema der Abwanderung deutschen Kunstbesitzes: Der kleine Crivelli der Sammlung Oskar Huldschinsky ist, wie man hört, für den enormen Preis von 225 000 Mark in den amerikanischen Kunsthandel übergegangen.

Eine große Ausstellung von Werken Paul Cézannes wird von der Galerie Bernheim-Jeune für die Monate Mai und Juni 1926 vorbereitet.

*

Vlaminck hat einen Automobilunfall gehabt. Es folgt eine Zeugenvernehmung. „Ihr Beruf?" — „Kunstmaler." — „So, Kunstmaler? Ja, aber wovon leben Sie?"

*

Ein Bild des Douanier Rousseau ist in den Louvre aufgenommen worden.

*

Konstantin Somow. Wir bilden zwei der letzten Arbeiten des russischen Malers Somow ab, zwei Bildnisse, in denen der Künstler zeigt, daß er noch im Besitz seiner westeuropäischen Malkultur ist und daß seine verliebte Porträtkunst nach wie vor am liebsten die Slavin verherrlicht. Der Künstler ist „von der Räterepublik beurlaubt" und arbeitet in New York, dann wieder in Paris, und so oft er kann auf dem Lande in Frankreich. Den Lesern dieser Blätter ist Somow wohlbekannt. Er hat die vom zweiten bis zum fünften Jahrgang benutzte Deckelzeichnung für „Kunst und Künstler" gemacht, und ist in manchem Aufsatz vor dem Krieg nach Gebühr gewürdigt worden. Innerhalb der noch schwankenden nationalen russischen Kunst nimmt er einen der ersten Plätze ein.

*

Die drei neuen Raffaels, von denen jetzt in den Zeitungen viel die Rede war, sind nicht jetzt zum ersten Male auf Raffael getauft. In der „Revue de d'Art Ancien et Moderne" veröffentlichte Durand-Gréville, 1905, Band I, Seite 377 einen Aufsatz „Trois portraits inconnus de la jeunesse de Raphael" und schlug für die beiden Bildnisse im Pitti, den Herzog Guidobaldo von Urbino und den Francesco Maria della Rovere, sowie für die Elisabeth Gonzaga von Urbino in den Uffizien den Namen Raffael vor.

UNSTAUSSTELLUNGEN

KOKOSCHKAS LANDSCHAFTEN

Ausstellung bei Paul Cassirer

Von den Malern seiner Generation hat Kokoschka allein bisher den toten Punkt überwunden. Er ist nicht dem seltsamen Stocken oder Nachlassen der produktiven Kräfte unterworfen wie alle die andern um 1880 Geborenen, der Wandlungslüsterne hat sich weiter gewandelt. Noch mehr: er allein ist aus dem Kreis des Provinziellen, den die Genossen nie verlassen können, herausgetreten und in einem freien Sinne europäisch geworden. Auch insofern, als er sich neuerdings entschlossen der französischen Tradition hingegeben hat, und als er dadurch in den Stand gesetzt worden ist, eine gewisse europäische Wirkung auszuüben. Nicht leicht ist es zu sagen, ob dieses Ergebnis die Folge eines stärkeren Talents ist, oder ob die größere Klugheit und Leichtigkeit entscheidend sind. Tatsache ist, daß Kokoschkas Malerei in den neuen Landschaften, in ihrer flüssigeren Handschrift mehr noch fasziniert als früher in ihrer teppichartigen, rein dekorativen Gebundenheit. Sie richtig zu werten ist nicht leicht. Man wird sowohl an Manet wie an Ulrich Hübner erinnert — ein wenig auch an Slevogt und Utrillo —, wird angezogen von dem barocken Schwung und abgestoßen von der Respektlosigkeit vor der Natur, man erstaunt vor der unerhörten deutschböhmischen Geschicklichkeit der Zeichnung und des

OSKAR KOKOSCHKA, AVIGNON

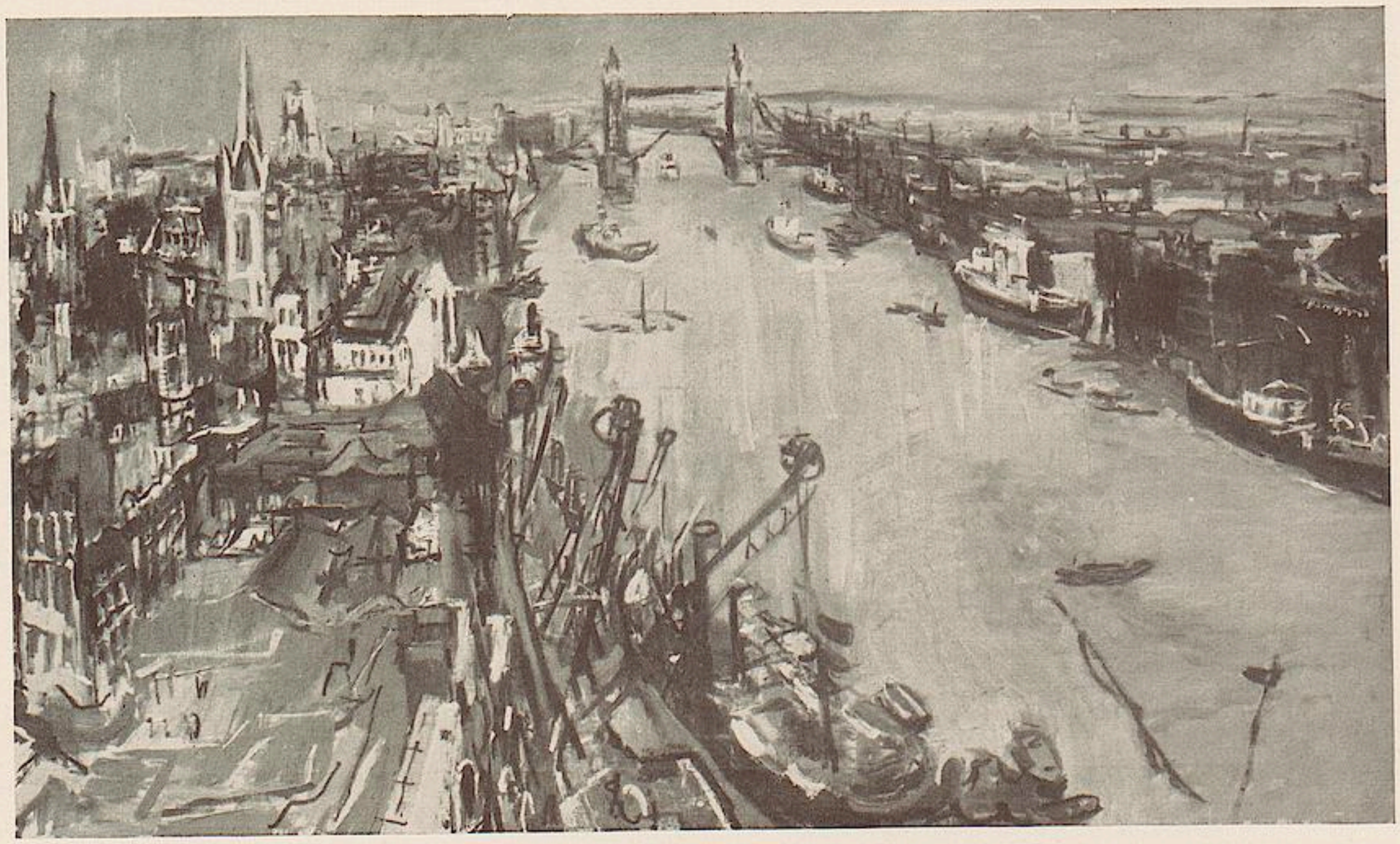
AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

glitzernden Kolorismus, läßt sich blenden von dem Charme, von der intellektuellen Grazie, von der Fluoreszenz des Geistes, von dem schnellblütigen Temperament, und weicht auch wieder zurück vor dem Schauspielerhaften der Begabung. In den neuen Landschaften hat Kokoschka alle Register gezogen. Als eine neue Art von Reisemaler. In zwei Sommern ist er in der Schweiz, Venedig, Florenz, Wien, Bordeaux, Biarritz, Marseille, Avignon, Monte Carlo, Spanien, London und Amsterdam gewesen. Überall hat er gemalt und sein Erlebnis vom Gesicht der Landschaft mit einer gewissen schnellfertigen Genialität gestaltet. Das Charakteristische jeder Gegend, jeder Stadt, erscheint geschwind von Auge und Hand errafft. Das Blickfeld ist immer weit und fast immer von oben genommen: Plätze, Straßen, Häfen, Flüsse, ganze Stadtpanoramen; die Bilder könnten einfach heißen: Marseille, Toledo, London, Amsterdam, Paris usw. Jedes Bild ist wie das geistreich zugespitzte Reisefeuilleton eines dichterischen Menschen. In der Poesie würde man eine solche Kunst literarisch nennen. Kokoschka hat in hohem Maße den Flair des Kosmopolitischen, seine Malerei ist modern wie es das Flugzeug ist. Sie vereinigt scheinbare Gegensätze: sie hat etwas von der Ansichtskarte und auch einen Turnerzug. Beides verträgt sich recht gut. Veni, vidi, vici, ist das Motto dieser Landschaftskunst. Doch wird ihr der Sieg zu leicht. Sie verfällt der Effektlust des Reisemalers, der in anderer Weise vor fünfundsiebzig Jahren Eduard Hildebrandt unterlegen ist. Am schmerzlichsten wird die Bescheidenheit, die Einfalt vor der Natur vermißt. Kokoschka geht willkürlich virtuos mit der Erscheinung um und zwingt sie in seine immer etwas theatralische Romantik. Der richtige Ton muß dem dekorativ wirksamen weichen, die Naturfarbe der Palettenfarbe; die Farbe erscheint darum leicht vergiftet. Es ist noch nicht zu sagen, ob Kokoschkas Kunst, wie sie sich jetzt entwickelt hat, Dauer haben wird; das Jahrzehnt beherrscht sie jedenfalls in einer temperamentvollen Weise. Im übrigen ziemt es sich, mit dem Interesse, das der Künstler zu erregen weiß, abzuwarten.

Karl Scheffler.

DRESDEN — GALERIE ARNOLD

L. Gutbier hat in diesem Jahre mit seinen drei umfassenden Ausstellungen des Werkes von Kokoschka, von Kolbe und von Chagall zur Genüge bewiesen, daß er zu den ganz wenigen gehört, die der rühmlichen Tradition der Vorkriegszeit treubleiben und die im Beruf des Kunsthändlers auch eine Verpflichtung der Kunst und dem Kunstfreund gegenüber sehen. — Jetzt am Jahresschluß zeigt er „Deutsche Malerei von 1810—1925“ in einer Ausstellung, die ohne strenges Programm in erster Linie Werke guter deutscher Malerei der letzten hundert Jahre vereinigen will. Mit Fleiß und erfolgreichem Spürsinn sind nahezu hundert verkäufliche Bilder zusammengebracht; die meisten der für diese Epoche bedeutsamen Namen sind vertreten; hervorzuheben aber ist, daß auch von den Malern, deren Talent und künstlerisches Gewissen durch Erfolg und Beliebtheit gefährdet und verdorben wurde, nur Leistungen von würdiger Qualität gezeigt werden, so von Habermann, Gabriel Max und besonders Defregger. Unter Übergehung vieler guter Namen



OSKAR KOKOSCHKA, LONDON

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

sei hier nur auf drei Gruppen hingewiesen, die innerhalb des Ganzen von besonderer Wichtigkeit sind: die Dresdener Romantik, die Malerei der siebziger Jahre und der Impressionismus. — C. D. Friedrich steht beglückend am Anfang mit fünf zum Teil noch nirgends ausgestellten Bildern. Zwei kleine Strandlandschaften aus einer Serie der vier Tageszeiten, Stücke von behutsamster Malerei, dürften noch vor 1810 entstanden sein. Aus dem Jahre 1812 muß der „Waldbrand" stammen, ein nächtliches Bild mit ausdrucksvollen Baumgerippen. Dann die „Beschneiten Tannen", wohl den zwanziger Jahren angehörend, dem „Frühschnee" in Hamburg nahverwandt; voll lautloser Stille, weltferner Abgeschiedenheit und Feierlichkeit. Besonderes Interesse verdient die kleine Studie „Sonnenuntergang hinter der Dresdener Hofkirche" vom Oktober 1824.

Von den Deutschrömern ist nur weniges, aber Gewichtiges zu sehen. Aus Feuerbachs Frühzeit (1855) die Versuchung des heiligen Antonius, im Kolorit und der ausdrucksvollen Linie dem Tintoretto verpflichtet. Von Marées eines der bedeutendsten Stücke der Ausstellung: ein Bildnis der Frau Koppel, der Gattin von Marées' Dresdener Gastfreund. Unter den verschiedenen Vorarbeiten für das fertige verschollene Bildnis ist dieses die am weitesten vollendete. 1872 in Dresden gemalt, zeigt das Bild im tiefen Klang des Kolorits die nächste Verwandtschaft mit dem Bildnis der Mutter der Dargestellten (in der Dresdener Galerie); es besitzt nicht die gleiche ungehemmte Vitalität, dafür ist es strenger und klarer im überlegten Aufbau, erfüllt von verhaltener Dämonie.

Unter den Wirklichkeitsmalern steht Leibl voran. Sein neuentdecktes Herrenbildnis (Joachim Herterich) hängt als zweites Hauptstück der Ausstellung neben dem strengen Marées und zeigt so mit der kostbaren Materie seiner in Ton, Licht und Farbe reich differenzierten Oberfläche anschaulich genug ein so ganz anders gerichtetes künstlerisches Streben. — In guter Auswahl Trübner. Der frühe Knabenakt am grünen Abhang (1871) noch sehr weich, stimmungsmäßig; im Rosenstilleben von 1878 aber sehr nachdrücklich Trübners entschiedene Pinselführung, die Disziplin, ja der Drill seiner Malerei. Von besondrer Naturnähe und so frisch wie die über den See wehende Brise ist die späte Landschaft vom Starnberger See (1908). — Eine „Wiesenlandschaft" in weichem Grün von Sperl verdankt der Freundschaft Leibls ebensoviel wie Schuchs vornehmes tieftoniges „Entenstilleben" der Freundschaft Trübners. In einigem Abstand dann Diez und seine Münchener Gefolgschaft: Spring, Gysis und ein ganz früher Münchener Kuehl; durchweg anständige, gepflegte Malerei.

Der umfänglichste Beitrag kommt von den Impressionisten. Von Uhde eine helle Landschaft mit einem Schnitterpaar, eines der frühesten deutschen impressionistischen Bilder (1888/89); ein großes Kinderbildnis (1892); zwei Gartenbilder von 1906, die auch den s p ä t e n Uhde als Genossen Liebermanns erkennen lassen. — Von Slevogt u. a. ein graphisch reich durchgearbeitetes, flimmerndes Gartenbild (1904), eine Reiterin in Rot (1906) und das schöne Heringsstilleben (1904). — Von Liebermann vor allem ein „Garten" und eine Parklandschaft, Schöpfungen dieses letzten Jahres, bewundernswerte Zeugnisse einer ungeschwächten Meisterschaft.

Sehr eindrucksvoll ist Corinth. Die von schwärzlicher Winterluft erfüllte „Eisbahn“ von 1907 ist unter Corinths seltenen früheren Landschaften eine der wenigen, wenn nicht die einzige, die in der Farbigkeit und der Vehemenz der Anschauung und der Äußerung den späten grandiosen Landschaften verbunden ist. Aus der letzten Zeit, aus dem Jahre 1923, ein großes Blumenstilleben von großer Pracht und wahrhaft verschwenderischer Malerei.

Der Ausstellung ist ein gutillustrierter Katalog beigegeben.

*

Gutbier hat neuerdings seine Ausstellungsräume im Obergeschoß an die Firma Hermann Ball abgetreten, die ihr bisheriges Lokal in der Bankstraße aufgegeben hat. Hauptgebiete des Dresdener Geschäftes von Ball sind nach wie vor Möbel und Porzellan; zur Feier der Eröffnung sind aber hier eine Reihe von sehr interessanten Werken alter Meister ausgestellt, darunter neben dem schon bekannten Mucius Scaevola von Hans Baldung eine Madonna mit zwei Heiligen von Cima da Conegliano, ein lyrisches Jünglingsbildnis von Catena, eine gefällige „Lautenspielerin“ vom Meister der weiblichen Halbfiguren, ein glasisrtes Tonrelief von Andrea della Robbia usw. Unter den Porzellanen verdient eine der schönsten Krinolinengruppen Kändlers, ein sitzendes musizierendes Paar, besondere Aufmerksamkeit.

K. W. Jähnig.

HAMBURG

Die Leitung der Kunsthalle hat die lange Zeit magazinierte Sammlung der griechischen Gipsabgüsse neu aufgestellt und die Säle den Besuchern geöffnet.

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1926

Die Stadt Dresden veranstaltet vom Mai bis 30. September 1926 eine große Internationale Ausstellung, die eine Übersicht des gegenwärtigen Kunstschaffens auf dem Gebiete der Malerei und Plastik bieten soll. Im wesentlichen handelt es sich um europäische Kunst; aber auch von der modernen amerikanischen wird manches zu sehen sein.

Es ist dies in Dresden die erste „Internationale“ seit Kuehls Tode, in Deutschland die erste seit dem Kriege.

Die Leitung liegt in den Händen des Galeriedirektors Dr. Hans Posse, der im Sinne der Einheitlichkeit des Ganzen die einzelnen Kollektionen in den einzelnen Ländern — mit wenigen Ausnahmen — selbst zusammenstellt.

An Räumlichkeiten stehen zur Verfügung das Erlweinsche Gebäude der „Künstlervereinigung“ an der Lennéstraße und der Hauptteil des alten großen Ausstellungspalastes. Für die zweckentsprechende, einfache und würdige Gestaltung der Räume, der Ein- und Umbauten, bürgt der Name Tessenows.

BERLIN

Der Kokoschka-Ausstellung bei Paul Cassirer folgte eine Ausstellung von Bildern Rudolf Großmanns. Die kleinen Formate waren in dem großen Raum etwas deplaciert; auch stört es, angesichts einer so großen Menge von Bildern Großmanns, daß sie alle irgendwie im Ungefähr und im Graphischen stecken geblieben sind. Dennoch ist es ein geistreiches Vergnügen durch diese Welt eines „Baissiers“ dahinzugehen und sich von den feinen Reizen einer gefühlvollen Malerei und einer skeptischen Romantik berühren zu lassen. Großmanns Malerei ist im besten Sinne intim, sie fordert vom Betrachter eine Liebe, die des feinen Spottes fähig ist; sie weist vielleicht nicht auf die stärksten Seiten des Talents, sicher aber auf das Beste im Menschlichen des Künstlers.

Karl Hofer, der bei Flechtheim Bilder aus dem Tessin zeigte, zwingt den Betrachter jedesmal in eine erwartungsvolle Stimmung, ohne sie dann genügend zu füllen. Er hat den Ehrgeiz zur Größe. Es bleibt ein Klang und etwas wie eine Sehnsucht. Daneben zeigte Champion kluge kleine Bilder, so etwa zwischen Henri Rousseau und Utrillo, und Erna Pinner stellte zierlich bewegte Tierzeichnungen aus.

Bei Carl Nicolai sah man eine gute Ausstellung von Bildern namhafter Meister des neunzehnten Jahrhunderts. M. Goldschmidt & Co. eröffnete in der Tiergartenstraße 1 eine neue Kunstgalerie. In der Weihnachtsausstellung der Galerie Wiltschek waren Arbeiten deutscher und französischer Maler und Bildhauer vereinigt.

Die Galerie Casper räumte einen Saal neuen Bildern Partikels ein. Diese Arbeiten haben alle Vorzüge, die vor Partikels Landschaften und kleinen Figurenbildern oft gerühmt worden sind, doch geraten sie auch immer mehr in eine Manier hinein. Das Bild ist mehr aus der Kunst als aus der Natur gewonnen worden. Aber es ist in einer frischen und naiven Weise geschehen.

Lyonel Feininger, dem die Ausstellungsräume bei Goldschmidt & Wallerstein eingeräumt worden waren, hat seine gekünstelte Malerei mit Hilfe Seurats raffiniert und kostbar gemacht. Sie hat dadurch an innerer Unwahrheit, Süßlichkeit und Geschmäcklerei nichts verloren. Schade, daß so viel intensive Arbeit an einem Nichts verschwendet wird!

Das ehemalige Kronprinzenpalais füllt die Neue Schweizer Kunst, die im Herbst in Karlsruhe ausgestellt war, da sie damals ausführlich gewürdigt und zum Teil auch abgebildet worden ist, erübrigt sich eine neue Besprechung. Der Gesamteindruck ist der, daß die neue Schweizer Kunst mit der Kunst in den andern europäischen Ländern ehrgeizig und anregungsfroh Schritt zu halten sucht.

Unter den kunstgewerblichen Arbeiten, die zur Weihnachtszeit in den Ausstellungen erscheinen, fielen besonders wohltätig die schönen Gläser (venezianische Gläser, englische und schwedische Gebrauchsgläser) und die Papierlampenschirme bei Richard L. F. Schulz auf. Eine besondere Attraktion bot die Firma Hermann Gerson den Kunstfreunden dar, indem sie die für die Pariser Ausstellung der dekorativen Künste als Schaustücke prachtvoll gewebten Muster der Lyoner Seidenindustrie erwarb und ausstellte. Wir werden auf diese interessanten Arbeiten im nächsten Heft noch näher eingehen. Im Möbelhaus derselben Firma waren, neben einigen seltenen französischen und englischen Möbeln, die Handeinbände ausgestellt, die in den eigenen Werkstätten der Kurfürst-Buchhandlung hergestellt worden sind.

K. Sch.

DIE REINIGUNG DER BILDER VON FRANS HALS IN HAARLEM*

Die Redaktion erklärte, Bedenken gegen die „Ergänzung der schadhaften Stellen“ in den Schützenbildern von Frans Hals zu haben. Sie verlangte, daß Beschädigungen, Risse und Löcher in alten Gemälden, wenn diese gereinigt werden, so wie das in Haarlem geschah, sichtbar bleiben müßten, sei es auch auf Kosten der Schönheit und des Gesamteindruckes der Gemälde. Die Redaktion nannte solche notwendigen Ausbesserungen an Meisterwerken solchen Ranges ein „Sakrileg“ und erklärte, daß sie infolge des Beimalens verfälscht seien.

Ferner wurde das Beimalen eines beschädigten Gemäldes verglichen mit der Ergänzung eines antiken Torsos durch einen berühmten Bildhauer. Dieses Gleichnis ist darum schon ganz unrichtig, weil man von einem alten Bildhauerwerk meistens nicht weiß, wie es früher vollständig gewesen ist, während man bei den Halsbildern vollkommen wußte, wie man die Beschädigungen retuschieren mußte, da die richtige Farbe und Form in der nächsten Umgebung immer zu finden war.

Es handelte sich bei den Halsbildern darum, dem ästhetischen Anblick so wenig wie möglich zu schaden. Hätte man die Stellen, die arg beschädigt waren, nicht beigemalt, dann wäre daselbst die Leinwand zum Vorschein gekommen, welche verwendet wurde, um die Gemälde zu duplieren, und bei einer früheren Restauration mit weißer Grundierung gestopft waren. Sowohl das Braungrau der Leinwand als auch das Weiß der Grundiermasse verändert den Gesamteindruck des Gemäldes; dasselbe wäre auch durch das Auftragen einer neutralen Farbe — wobei doch auch die Palette nötig ist — der Fall gewesen. Bei dem Auftragen einer neutralen Farbe wird man soviel wie möglich eine wählen, die am wenigsten schadet und auffällt. Geht dies bei einem dunklen Teil eines Gemäldes, dann wird es in einer helleren Partie stören oder umgekehrt, wodurch das Ganze ein unruhiges Ansehen bekommt.

Bei der Restauration der Halsbilder ist man noch einen Schritt weitergegangen und wählte eine Farbe, die gar nicht hindert, weil diese gleich an ihre Umgebung war. Dies ging um so einfacher, weil keine vitalen Teile beschädigt und die richtige Form und Farbe immer zu finden waren.

Soviel wie möglich hat man getrachtet, alles was auf einen Schimmer von Phantasie glich, zu bannen. Kenner alter Gemälde und Fachleute werden keine Mühe haben, die Übermalungen zurückzufinden, die außerdem auf Photographien und in Berichten angegeben und beschrieben sind.

Vom Verfälschen kann deshalb absolut keine Rede sein. Gegen eine solche Beschuldigung muß ich äußerst protestieren. Verfälscht waren diese Gruppenbilder von Hals durch die gelben Firnislagen, die nun glücklich verschwunden sind.

Die Redaktion würde lieber in einem Museum beschädigte und rissige Bilder ausstellen als Gemälde, worin einzelne durch die Zeit entstandene Gebrechen, gewissenhaft und auf gediegene Beweise stützend, ausgebessert sind. Gewiß würde eine solche Ausstellung sehr ungünstig wirken auf die Entwicklung des Kunstgeschmackes beim Betrachter und eher einen Widerwillen als Bewunderung für die Kunst und den Künstler hervorrufen.

Zweck und Ziel eines Museums ist doch, einen erziehenden Einfluß auf das große Publikum auszuüben und nicht nur, um nur einigen Kunstgelehrten und Museumsdirektoren einen Dienst zu leisten.

Auch in früherer Zeit dachte man so hierüber; als Beweis diene, daß das bedeutendste Kunstwerk des Mittelalters, „Die Anbetung des Lammes Gottes“ von den beiden van Eyck restauriert wurde von Jan van Scorel und Lancelot Blondeel. Ist hiermit ein „Sakrileg“ an diesem Kunstwerk begangen? Die alten Meister hatten hierüber eine andere Meinung und legten größeren Wert auf ein mit Sorgfalt restauriertes Gemälde als auf ein beschädigtes, von dem ein Teil der Schönheit verloren war.

Frans Hals selbst dachte auch so hierüber, da bekannt ist, daß er 1629 für die Bürgermeister von Haarlem einige Gemälde aus dem Kloster des St. Jan retuschierte. Aus diesem Kloster stammten u. a. ein Altarbild von Geertjen tot Sint Jans, jetzt in Wien, und die Jerusalemfahrer von Jan van Scorel im Frans Hals-Museum. Der Haarlemer Restaurator ist also in guter Gesellschaft, er folgte nur dem Beispiel seiner berühmten Vorgänger.

G. D. Gratama.

Antwort der Redaktion

Die Einwände des Herrn Gratama widerlegen nicht die unseren; sie widerlagen sich eigentlich selbst.

Bei den antiken Bildwerken hat man doch auch immer gewußt, wo der fehlende Kopf, Arm, Finger gesessen hatte, man kannte nur das Entscheidende nicht: die Form. Die Behauptung, bei Hals sei „die richtige Farbe und Form in der nächsten Umgebung immer zu finden“, deutet auf eine merkwürdige Kunstauffassung. Der an den beschädigten Stellen verschwundene Pinselstrich ist jedenfalls nicht in der „nächsten Umgebung“ zu finden. Und der ist bei Hals doch das eigentlich Gestaltende. Wer in Bildern von Hals „beimalen“ will, muß die Handschrift nachahmen. Was aber ist Handschriftennachahmung?

Ein neutraler Ton könnte sehr wohl so gewählt werden, daß er die Gesamtharmonie nicht im geringsten stört. Man kann auf Bildern von Hals einen Unterschied zwischen „vitalen“ und anderen Teilen nicht machen. Bei Frans Hals ist alles vital.

Es ist richtig, daß wir, wenn die Wahl einmal so gestellt wird, lieber die Bilder in ihrem alten Zustand sehen würden als in einer solchen Weise restauriert. Aber die Frage sollte nicht so gestellt werden: wir haben uns freudig zum Erfolg der Reinigung bekannt und protestieren nur gegen das Hineinmalen. Es braucht nicht zu heißen: entweder Reinigung

* In meinem Artikel (Heft II) ist folgende Verbesserung anzubringen: Seite 44. In dem Winter 1908—1909 zerfiel die Firnislage des Gemäldes „Die Regenten des alten Männerhauses“ zu Pulver nicht durch das Ausgehen des Ofens, sondern durch eine plötzlich eintretende große Kälteperiode. Das Bild wurde regeneriert und mit Balsamkopaiva bestrichen, und zwar vom damaligen Restaurator des Museums. Kurz danach im Jahre 1909 erstattete der Herr de Wild sein Gutachten und im Jahre 1911 reinigte er das Gemälde. — Seite 48. Statt 1909 lies 1911.

und Hineinmalen oder nichts; es kann auch heißen: nur Reinigung und Neutralisierung der schadhaften Stellen.

Was „Zweck und Ziel des Museums" sei, ist nicht mit zehn Worten zu sagen. Man mag diese Frage jedoch auf sich beruhen lassen, wenn Einigkeit darüber herrscht, daß das Museum möglichst viele Meisterwerke enthalten und sie so pietätvoll wie möglich erhalten soll. Die Werke werden dann schon wirken wie sie wollen und können.

Hiermit schließen wir vorläufig die Diskussion. Wir wollen es aber nicht tun, ohne nochmals auf das große Verdienst nachdrücklich hinzuweisen, das in der durchaus geglückten Reinigung der Bilder liegt.

CARLO CRIVELLI, MADONNA
61 000 GULDEN

CORREGGIO, DIE VERLOBUNG DER HEILIGEN KATHARINA. 80 000 GULDEN

AUS DER SAMMLUNG CASTIGLIONI

RUBENS, MÄNNERBILDNIS
33 000 GULDEN

AUKTIONSNACHRICHTEN

DIE CASTIGLIONI-VERSTEIGERUNG

VON

MAX J. FRIEDLAENDER

Bei gewissen Gelegenheiten vernimmt man gewisse Redensarten. Während jeder größeren Kunstauktion ertönt sentimentale Klage. Die Leistung des Sammlers wird gefeiert und Trauer erheuchelt, daß sein „Werk" in alle Winde zerstreut werde und zum größeren Teile der europäischen Gemeinschaft verloren ginge. Nüchtern und genau betrachtet, haben die Herren, die sich gar nicht trösten können über den Verlust, gemeinhin von den Kunstwerken erst durch den Auktionskatalog Kenntnis erhalten. Für die Allermeisten ist es völlig gleichgültig, ob dieses oder jenes Bild in einem Privathause zu Wien oder in New York hängt, sie bekommen es in beiden Fällen nicht zu sehen, fühlen auch gar kein Bedürfnis danach, es zu sehen. Dazu kommt, daß die Sammlungen zumeist keineswegs Gebäuden gleichen, deren Zerstörung zu beklagen wäre, vielmehr nichts als Konglomerate sind. Freilich gibt es Sammlungen, die, durch persönlichen Geschmack oder wissenschaftliche Arbeit gefügt, bewundernswert sind, z. B. Dr. Figdors Sammlung in Wien. Bei ihrer Auflösung mag man trauern. Sicherlich gehörte Castiglionis Kunstbesitz, der an vier Tagen (17.—20. November) in Amsterdam versteigert worden ist, nicht zu den Gebäuden, sondern zu den Haufen und wurde aufgelöst wie sie entstanden war, zusammengeblasen und wieder verweht von dem Sturme, der seit einigen Jahren über Europa rast. Der aus Triest stammende, in Wien ansässige Camillo Castiglioni fühlte in den wenigen Jahren seiner geschäftlichen Erfolge ein heftiges Bedürfnis, seine finanzielle Macht sichtbar zu machen, zugleich zu veredeln, seine Räume prunkvoll und üppig auszustatten und ihnen durch Kunstwerke die Weihe der Tradition und der Kultur zu verleihen. Er verfuhr dabei hastig, als ein Pierpont Morgan der Inflation. In den Jahren 1918 bis 1923 hat er eine beträchtliche Menge alter Bilder, Bronzen, italienische Möbel, Stoffe errafft und namentlich bei Auflösung des Berliner Privatbesitzes (v. Kaufmann, Knaus, C. v. Hollitscher) zugegriffen. Er erwarb das schöne Wiener Palais, in dem Eugen Miller v. Aichholz gehaust hatte, und in dem noch beachtenswerte Überbleibsel kluger und kenntnisreicher Sammlertätigkeit zu finden waren. Die Möbel, Bronzen, Stoffe waren zumeist effektvoll und ansehnlich, aber mit einigen Ausnahmen, die zumeist von Miller stammten, nicht von besonderer Feinheit. Die äußerst geschickt vorbereitete Versteigerung erbrachte ein überraschend günstiges Liquidationsergebnis. Ort und Zeit für die Auktion waren klug bestimmt. Die Beteiligung war sehr stark und international. Sehr viele deutsche Kunsthändler, zuschauend, urteilend, aber kaum kaufend, einige Pariser Händler und — mit ent-

scheidendem Eingreifen — die englisch-amerikanischen Firmen (Duveen, Agnew, Colnaghi, Knoedler). Von Museen war nur das neuerdings sehr rührige Institut in Detroit beteiligt. Die Zeit war insofern sehr klug gewählt, wie im Spätherbst der Londoner und Pariser Markt Ferien hat, andererseits die nahe Aussicht auf eine lebhafte und aufnahmefähige Saison in New York den internationalen Handel ermutigte, die Gelegenheit zum Einkaufe zu benutzen. Was die Gemälde betrifft, ließ das bunte Durcheinander keine persönliche Vorliebe erkennen. Offenbar war es dem Sammler darauf angekommen, eine Galerie von universellem Charakter zu bilden. Dem Namen nach waren viele berühmte Maler vertreten (Correggio, Crivelli, Rubens, Rembrandt, Frans Hals, Jacob Ruysdael u. a.), aber nicht gerade mit glücklich gewählten Beispielen.

Zwei Stücke aus der v. Kaufmann-Sammlung erregten wieder lebhaftes Interesse; die Auferweckung Lazari, die „Nicolas Froment" genannt, jedenfalls ein französisches Werk aus der Zeit um 1470, gut erhalten und von scharf ausgeprägtem Charakter, eine Seltenheit, ein historisches Dokument ist, und das Selbstbildnis von Joos van Cleve. Das Porträt, etwas dünn aber fein und reizvoll, berühmt, brachte ungefähr denselben Preis wie auf den Versteigerungen v. Kaufmann und Onners (88000 Gulden) und findet hoffentlich Ruhe in dem Hause eines deutschen in Amsterdam wohnhaften Kunstfreundes. Der „Froment" wurde mit 154000 Gulden, wie geglaubt wird, für den Louvre gekauft.

Das Museum in Detroit scheint vier Gemälde erworben zu haben, nämlich den großen, frühen, etwas dunkeln und nicht makellos erhaltenen „Correggio", die Verlobung der hl. Katharina, ein Bild, das Castiglioni aus dem Wiener Privatbesitz gekauft hatte (80000 Gulden), den Flügelaltar im Stil des Meisters Wilhelm von Köln (40000 Gulden), sehr energisch restauriert von Fridt in Köln (aus der Sammlung Hölscher, Auktion in Berlin), ferner van Dycks genuesisches Damenbildnis (aus der Sammlung James Simon, Berlin) für 25000 Gulden, endlich von Rubens das Porträt des Bruders aus der v. Hollitscher-Sammlung (25000 Gulden).

Eine „echte", nicht tadellos konservierte Madonna von Carlo Crivelli ging für 61000 Gulden in den Besitz einer holländischen Dame über. Das schöne, große Männerporträt von Moretto (v. Kaufmann-Sammlung) erwarben Londoner Händler (billig, 32000 Gulden).

Die unter den Namen Tizian, Tintoretto, Canale, Guardi angebotenen Gemälde waren sämtlich recht mittelmäßig und wurden dementsprechend bewertet.

Von den niederländischen Primitiven wurde die „echte", gut erhaltene Madonna von Gossaert sehr billig einem Amsterdamer Händler zugeschlagen (4800 Gulden), während die zweifelhafte Orley-Madonna 12000 Gulden brachte. Besonders fein und vorzüglich erhalten die Anbetung der Könige, die unberühmt, aus Wiener Privatbesitz stammend, ein Meisterwerk von Jacob Cornelisz, einem deutschen Kunsthändler zufiel (12500 Gulden). Das vortreffliche Frauenporträt der v. Hollitscher-Sammlung, das noch immer der „Bestimmung" harrt, erwarb die Firma Knoedler für 14500 Gulden.

Merkwürdig schwach waren die niederländischen Bilder des siebzehnten Jahrhunderts. Welche Gelegenheiten zu vorzüglichen Erwerbungen auf diesem Gebiet hat Castiglioni versäumt! Der „Rembrandt", ein ansehnliches, aber banales Männerporträt von 1635 — aus v. Hollitschers Sammlung —, wurde für 214000 Gulden zugeschlagen. Natürlich der höchste Preis in der Auktion und natürlich Duveen (gegen Knoedler) der Käufer.

Über den „Frans Hals", ein kleines Bild, die Halbfigur eines Kavaliers, etwas schwarz, gut erhalten — es war bei Knaus in Berlin — wurde gestritten. In der Tat mag die Autorschaft fraglich sein. Um 1615, also, wenn von Frans Hals, ein ziemlich frühes Werk, mit jener kecken, schauspielerhaften Posierung, wie sie W. Buytewech liebte (25000 Gulden).

Von Rubens wurde, außer dem Bildnis, das für Detroit gekauft wurde, ein kleineres, breit und kräftig gemaltes Bildnis bei 33000 Gulden zugeschlagen, aber anscheinend nicht verkauft, und die schöne Studie von demselben Meister für ein Deckenbild brachte nur 9000 Gulden. Wie öfters fiel es auf, daß der Handel spröde und zurückhaltend wird, sobald Rubens erscheint, während er jeden attestierten Rembrandt ohne Ängstlichkeit in bezug auf Qualität und Zustand begierig aufnimmt.

Über die Bronzen, Möbel, Stoffe, Bildwerke (zumeist italienische stucchi) vermag ich nicht viel zu sagen. Das Gute davon wurde anscheinend voll bezahlt, während das Mäßige überwertet wurde, wie das zu gehen pflegt, wenn die Sensation einer klug geleiteten Auktion Neugierige in Menge anlockt.

Im ganzen brachte die Sammlung mehr als 2000000 Gulden. Höchstens 1500000 Gulden war von Sachkundigen erwartet worden.

*

Versteigerung der Sammlung Ludwig Schwarz (Gemälde, Aquarelle, Bronzen) bei Paul Graupe. Berlin, 19. Oktober 1925.

Der Verkauf einer Kunstsammlung von verhältnismäßig so gemischtem Charakter hat unter den heutigen immer noch etwas unsicheren Verhältnissen des deutschen Kunstmarktes einige interessante Momente. Wenn eine Ölstudie von Liebermann, Pferdeknecht mit Pferd am Meer, wirklich 4500 Mark kostet, ein spätes Blumenstück von Corinth 5000 Mark, eine Winterlandschaft in der Pfalz von Max Slevogt ebenfalls 5000 Mark, so drückt sich darin die Tatsache aus, daß auch im verarmten Deutschland noch ein Kreis von Kunstfreunden vorhanden ist, der die Bilder unserer besten Maler zu angemessenen Preisen aufnimmt. Denn 5000 Mark für einen Corinth, einen Slevogt und ein Nebenwerk von Liebermann ist eine Summe, die für solche Werke auch vor dem Kriege selten überboten wurde; und die Dollarpreise der Inflationsjahre stellen nun einmal keinen gültigen Maßstab dar. Als jede große Landschaft von Corinth anno 1923 ihre 6000 Dollars kostete, haben Verständige immer den Kopf geschüttelt. Für die Hälfte dieser Summe kann man heute noch, wenn auch nicht gerade Kokoschka, so doch einen sehr schönen Toulouse-Lautrec kaufen. Daß die besten Künstler der kleinen europäischen Kunstvölker im allgemeinen zu hoch bewertet werden, weiß man. Eine Bühnenszene, wohl Dekorationsentwurf zu Ibsen, von Edvard Munch scheint mit 6000 Mark ebenso zu hoch notiert, wie eine frühe spanische Landschaft von

FRANS HALS (?), MANNERBILDNIS
25000 GULDEN

REMBRANDT, MÄNNERBILDNIS. 1635
214000 GULDEN

AUS DER SAMMLUNG CASTIGLIONI

Hodler mit 5000 Mark. Eine italienische Landschaft von Oswald Achenbach aus dem Jahre 1883, ähnlich im Kunstcharakter und sehr stimmungsvoll, ist daneben mit 350 Mark sehr billig, und ein feiner „Spaziergang im Tiergarten" von Albert Hertel, von 1869, mit 400 Mark ebenfalls.

Unter den Franzosen waren frühe Arbeiten von Henri Rousseau, dem Zöllner, aus der Zeit seiner weichen Stimmungsmalerei, mit 2000 Mark verhältnismäßig hoch bezahlt. Eine unsignierte Kleinigkeit von Renoir, eine Landschaftsskizze, brachte ebenfalls 2000 Mark; die Preise der Auktion Gangnat wirken noch nach. Ein früher Degas, eine merkwürdigerweise mehr an Delacroix als an Ingres erinnernde Ritterszene, ein großes Bild, fand offenbar nicht überall das notwendige Vertrauen und ward mit 1200 Mark zugeschlagen. Neben einem großen Aquarell von Picasso, einem Frauenkopf aus der ersten kubistischen Periode, der 2500 Mark brachte, bedeutet dies keinen Degaspreis. Von Utrillo waren nur Bilder aus der Zeit nach dem Kriege angeboten und man weiß, daß dies nicht mehr seine gute Zeit ist. Immerhin verraten die Preise, 3000 Mark für die „Kirche" und 2500 Mark für die „Vorstadtstraße" von 1923, daß Utrillo auf alle Fälle sehr geschätzt ist. Er ist es nicht nur in Deutschland und Frankreich, sondern auch in England. Die moderne Galerie in London, die Tate-Gallery, steht im Begriff einen Utrillo aus dem Jahre 1913 für 12000 Mark zu erwerben. Unter der Schätzung dieses wirklich geborenen Maltalentes haben die Preise für andere moderne Franzosen gelitten, Vlamincks kann man jetzt wieder für 700 Mark haben und ein in München gemalter Frauenakt von Othon Friesz brachte gar nur 120 Mark. Man lernt wieder, daß man auch gute Bilder für einige Hundertmarkscheine kaufen kann. Eine Potsdamer Ansicht von Ulrich Hübner, ein Meter breit, wurde allerdings erst bei 1200 Mark zugeschlagen, aber andere Bilder kosteten 470 und 730 Mark. Von den Moderneren war Willi Jäckel mit 1250 und 1200 Mark verhältnismäßig am höchsten bezahlt. Eine Landschaft von Nolde brachte 700 Mark, Aquarelle 200 Mark, also Preise, für die im Atelier wohl nichts zu haben wäre. Von Heckel konnte man ein Bild aus dem Jahre 1910 für 600 Mark, Zeichnungen für 60, ein Aquarell für 80 Mark kaufen, Ölbilder von Heckendorf für rund 400 Mark, Domscheit für 200, Degner für 330 Mark, Pechsteinsche Aquarelle für rund 100 Mark. Ein feiner Mädchenakt von Pascin erreichte mit 600 Mark nur die Hälfte der Preise, die heute in Paris für Pascin bezahlt werden; allerdings war das Sujet wohl etwas schwierig.

Da Bronzen von Gaul und Tuaillon jetzt selten im Handel vorkommen, geben wir sämtliche Preise:

Gaul: Stehender Bär, 94 cm hoch, einer der drei vom Künstler überarbeiteten Güsse: 12000 Mark. — Stehender Hamster, Eisenguß, 1917: 700 Mark. — Liegender Tiger, Bronze: 600 Mark. — Widder und Schaf, zwei Bronzegüsse: 3000 Mark. — Junger Schwan: 1200 Mark. — Störrischer Esel: 300 Mark.

Tuaillon: Amazone: 980 Mark. — Sandalenbinderin: 800 Mark. — Athene: 1200 Mark. — Pferd: 900 Mark. — Hirsch: 800 Mark. — Zwei Bronzereliefs mit antiken Szenen: 600 Mark.

Gobelinpreise. Am 24. Oktober wurden aus dem Nachlaß einer Madame X... (ohne Katalog) einige Tapisserien des achtzehnten Jahrhunderts und ein Satz von sechs etwas geflickten Beauvaisteppichen im Hotel Drouot versteigert. Die Beauveais-Serie, Landschaften mit Wasservögeln, kosteten je nach Größe 20000, 36500, 40500, 47500 und 52000 französische Franken das Stück, das größte, vier Meter im Quadrat, 74000 Franken.

Die drei besonders umworbenen Tapisserien des achtzehnten Jahrhunderts stellten chinesische Szenen dar. Die größte, fünf zu vier Meter, ohne Bordüre, brachte 212000 Franken, die beiden kleineren, anderthalb Meter breit und vier Meter hoch, 76000 Franken und (stark geflickt) 40500 Franken.

Nachlaß-Versteigerung der Mme. Emile Zola. Nachdem Zolabildnis von Edouard Manet, das Pastellporträt der Mme. Zola und das Aquarell zu dem in der Sammlung

Havemeyer in New York befindlichen Gemälde „Christus mit Engeln“ durch Testament in den Louvre gekommen und jetzt dort ausgestellt sind, war im Nachlaß des großen Romanciers an Kunst nicht mehr viel übrig. Das Interessanteste ein Aquarell von Cézanne, früh, aus dem Jahre 1869 „Die Fabrik“, eine Arbeit, die Cézanne für den Nähtisch der Mme. Zola gemacht hatte. Es wurde mit 9700 frcs. verkauft. Eine Skizze von Berthe Morisot „Frau und Kind“, brachte 5700 frcs. Drei Blatt Graphik von Edouard Manet, in frühen Abzügen, nämlich die Farbenlithographie „Polichinelle“ und die beiden Radierungen „Lola de Valence“ und der „Tote Torero“ zusammen 5000 frcs. = 850 Mark.

Van Goghpreise. In der Auktion Gieseler bei Mak in Amsterdam am 27. Oktober wurden für van-Gogh-Bilder folgende Preise notiert:

Nr. 123. Rückkehr vom Felde, nach Millet: 11 600 Gulden. Ein ähnliches Bild hatte bei der Versteigerung der Sammlung Stern im Jahre 1916 in Berlin 16000 Goldmark gekostet.

Nr. 33. Mittagssonne: 11 000 Gulden. — Nr. 32. Sonnenuntergang: 1700 Gulden. — Nr. 30. Der Weber: 2300 Gulden.

Versteigerung der Sammlung Paul Poiret, Paris, 18. November 1925 durch Georges Bernheim und Joseph Hessel.

Der bekannte Schneider und Kleiderkünstler Paul Poiret ließ einen Teil seiner ausgesprochen modernen Bildersammlung versteigern. Die höchsten Preise wurden für Gemälde von Dunoyer de Segonzac erzielt, nämlich:

Nr. 102. Die Trinker: 90 100 frcs. Poiret hat dieses Bild im Jahre 1912 im Herbstsalon für 900 Goldfranken gekauft, also damit eine fast zwanzigfache Wertsteigerung erlebt. — Nr. 101. Dorfstraße: 67 000 frcs. — Nr. 98. Landschaft: 22 500 frcs. — Nr. 97. Der Teich: 22 500 frcs. — Zeichnungen von Segonzac kosteten zwischen 1000 und 2000 frcs. Der Segonzac-Rummel kann beginnen. Herr Diaghilef hat soeben eine neue Ausstattung für sein russisches Ballett bei Utrillo bestellt; er wird sich beeilen müssen ein Segonzac-Ballett vorzubereiten.

Von den Preisen der Auktion seien erwähnt:

Matisse, Ansicht von Collioure: 16 500 frcs. — Picasso, Stilleben: 11 200 frcs. — Picasso, Harlekin: 11 500 frcs. — Utrillo, Kirche in St. Denis: 19 000 frcs. — Utrillo, Rue Mont Cenis: 17 000 frcs. — Suzanne Valadon (die Mutter Utrillos), Dorfkirche: 600 frcs. — Rouault, Mädchen: 3000 frcs. — Derain, Bildnis Paul Poiret: 8000 frcs. — Derain, Stilleben: 6000 frcs. — Derain, Frauenkopf: 9500 frcs. — Derain, Die Straße: 11 000 frcs. — Derain, Landschaft: 10 000 frcs. — Van Dongen, Comoedia: 4950 frcs. — Van Dongen, Vorzimmer: 6000 frcs. — Marquet, Schneebild: 11 800 frcs. — Vlaminck, Landschaft: 5000 frcs. — Vlaminck, Haus im Walde: 5000 frcs. — Vlaminck, Chemin de la défense: 6800 frcs. — Vlaminck, Blumen: 4000 frcs. — Othon Friesz, Der Krug: 3200 frcs.

Versteigerung von alter Graphik bei Boerner in Leipzig, 23. und 24. November.

Bei der Versteigerung der alten Kupferstiche, die aus drei deutschen Privatsammlungen stammen, ergab sich, daß die Preise für beste Qualität der großen Meister im allgemeinen die Höhe der Vorkriegspreise behaupten und in manchen Fällen über den Preisen der Davidsohn-Versteigerung liegen. Dürers „Ritter Tod und Teufel“ in besonders schönem Abzug erzielte 10000 Mark, während das Exemplar bei Davidsohn, das vielleicht nur weniger geringer an Druckqualität war, 5000 Goldmark kostete. Die Reihe der 40 Holzschnitte von Altdorfer, Fall und Erlösung der Menschheit, brachte 580 Mark, die 10 Blatt von H. S. Behams Bauernfest 500 Mark. Das sind annähernd Vorkriegspreise. Ein Probedruck aus Burkmairs „Weißkunig“, aus der Sammlung Davidsohn, stieg bis auf 755 Mark. Preisminderungen waren bei Dürerblättern von nicht allerbester Qualität zu verzeichnen. Die „Geburt Christi“, die vor dem Kriege bei Boerner einmal in einem allerdings ganz einzigartig frischen Abdruck 10000 Mark gekostet hatte, brachte bei immer noch ansehnlicher Qualität 4000 Mark, der „Verlorene Sohn“, der bei Davidsohn 4000 Goldmark gekostet hatte, konnte es, wohl wegen nicht tadelloser Erhaltung (eine Ecke war ausgebessert), nicht ganz auf 1000 Mark bringen. Das seltene Blatt in Kaltnadel, B. 21, „Schmerzensmann“ mit gebundenen Händen, das auch Davidsohn in guter Qualität nie hatte an sich bringen können, kostete in einem Abdruck auf Ochsenkopfpapier (nur solche sind gut) 2300 Mark. Schongauer stieg mit dem heiligen Martin (B. 57, Lehrs 62) auf 4650 Mark, ein Probedruck eines ersten Zustandes von van Dyck, Bildnis Jean de Wael, auf 5600 Mark.

Auch bei Rembrandt waren die Preise je nach der Druckqualität sehr verschieden; Sammler alter Graphik wissen was sie wollen.

Selbstbildnis zeichnend, B. 22, vierter Zustand von sechsen: 1250 Mark; Anbetung der Hirten bei Laternenlicht, vierter Zustand: 1800 Mark; Jan Lutma der Ältere, zweiter Zustand: 3000 Mark; Ephraim Bonus, mit breitem Rand und viel Grat: 3750 Mark; Die drei Hütten: 2700 Mark.

Aus dem fast vollständig vorliegenden Oeuvre von Ostade war der fünfte Zustand (von zehn Zuständen) des „Malers“ (B. 32), das selbst Davidsohn fehlte, mit 1400 Mark am teuersten. Die andren Blätter blieben sämtlich unter 500 Mark.

Unter den frühen Italienern seien erwähnt: Benedetto Montagna, Christus am Ölberg, erster Zustand: 1700 Mark. — Andrea Mantegna, Die Grablegung: 6000 Mark; Die Vorhölle: 1600 Mark. — Domenico Campagnola, Die Schlacht: 800 Mark.

An den folgenden Tagen wurden englische und französische Stiche und Farbstiche des 18. Jahrhunderts, aus dem Besitz des Königs von Sachsen, versteigert, Blätter von meist hervorragender Frische und Erhaltung. Die Preise waren manchmal höher als für die entsprechenden Blätter auf der Versteigerung der Albertina-Doubletten. E. W.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

JAN VERMEER VAN DELFT, DAME MIT ROTEM HUT

Kunst und Künstler

PAUL CASSIRER †

VON

KARL SCHEFFLER

Sucht man mit einem Wort auszudrücken, was Paul Cassirer für das deutsche Kunstleben bedeutet hat, so kann man sagen, daß er einen neuen Typ des Kunsthändlers geschaffen hat. Es gab vor ihm unter den deutschen Kunsthändlern schon passionierte Liebhaber und es gab Originale, doch gab es noch nicht den Händler, der seinen Beruf mit diesem praktischen Idealismus und wie eine geistige Aufgabe aufgefaßt hätte, der an die Kunst so erfüllt von hohem Pflichtgefühl herangetreten wäre, der als Kaufmann ein so leidenschaftlicher Kämpfer für das Echte gewesen wäre. In Paris hatte Durand-Ruel diesen neuen Typ des Kunsthändlers, wenn auch mit ganz anderem Temperament, vorgelebt und gezeigt, was der Handel der Kunst und dem Künstler bedeuten, welche Mission er haben, wie produktiv er dem, was sich zwangsläufig entwickeln will, voraufgehen kann. In Deutschland war am Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine Erscheinung wie Paul Cassirer neu; er hat sich seine Tätigkeit und die Form dafür selbst schaffen müssen. Er war von der Natur selbst zu seiner Arbeit bestimmt. Nicht nur äußerlich und praktisch, sondern in jeder Weise gehört er zu Männern wie Lichtwark, Tschudi oder Meier-Graefe. Daß er „nur“ als Kunsthändler dazugehörte, daß die Öffentlichkeit dem Kaufmann seinen reinen Enthusiasmus beargwöhnte, daß die materiellen Erfolge nicht als Konsequenz der richtigen Einstellung zur Kunst genommen, sondern einer besonderen Pfiffigkeit für die Konjunktur zugeschrieben wurden: das war ihm dauernd ein Stachel. Insofern war er den Weggenossen gegenüber im Nachteil. Die Wahrheit ist, daß er den berühmt gewordenen Kunstsalon in der Viktoriastraße im Verein mit seinem Vetter Bruno Cassirer nicht

gründete, um eine Konjunktur wahrzunehmen, sondern daß die Absicht ausschlaggebend war, den damals fast unumschränkten Einfluß jenes Kunstgeistes zu brechen, der gekennzeichnet ist, wenn die Namen Böcklin und Klinger genannt werden und für das einzutreten, was damals Naturalismus hieß.

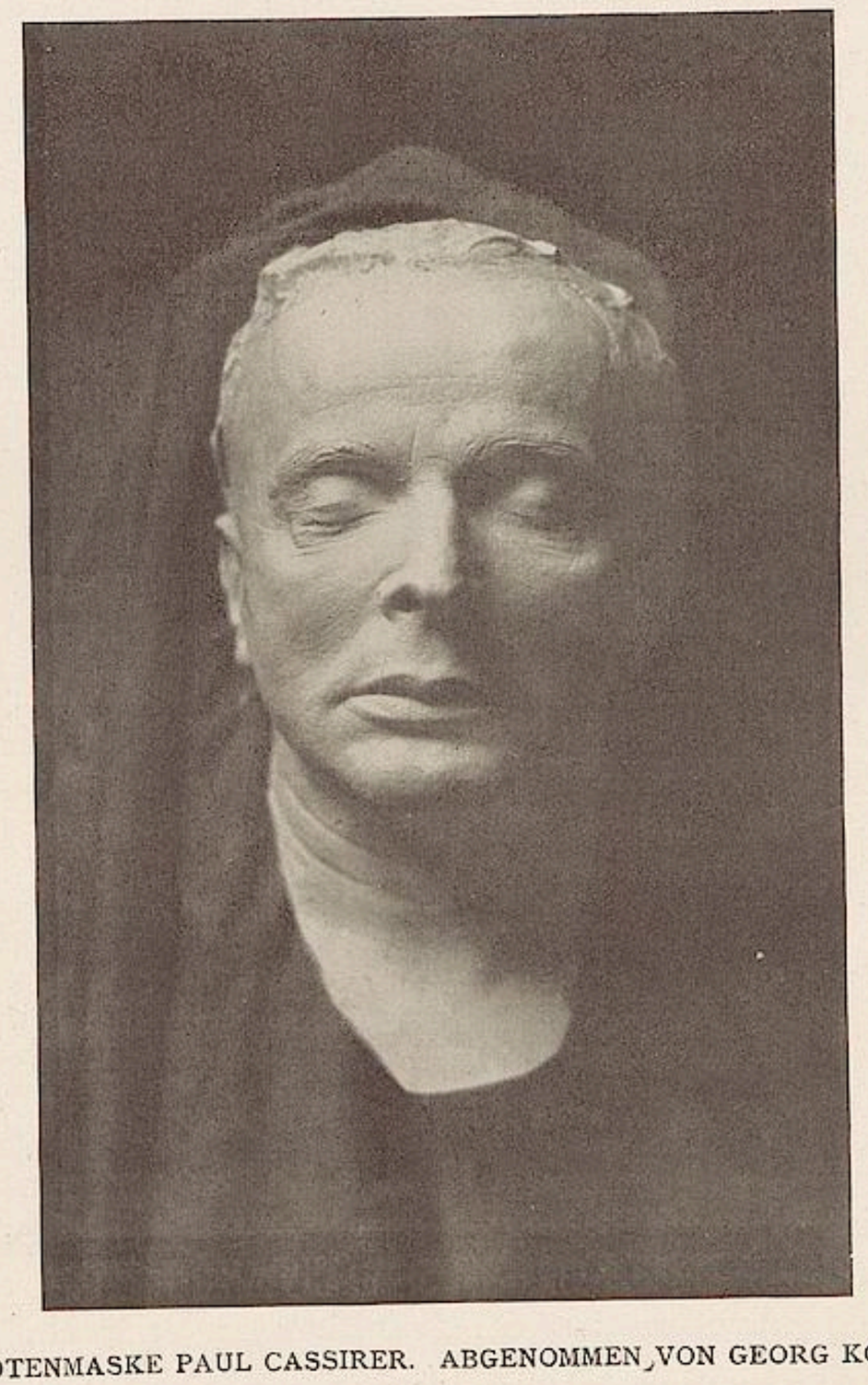
Hier ist eine Paranthese am Platz; es ist auch die rechte Zeit dafür. Paul Cassirer und Bruno Cassirer haben sich, wie man weiß, nach wenigen Jahren getrennt. Es geschah aus persönlichen Gründen. Bruno Cassirer hat dann seinen Verlag und diese Zeitschrift begründet, denselben Überzeugungen als Verleger folgend wie als Kunsthändler. Beziehungen zwischen dem Verlag und der Kunsthandlung haben nicht mehr bestanden; im Gegenteil, es ist dieser Zeitschrift die heftige persönliche Gegnerschaft Paul Cassirers nicht selten unbequem gewesen. Die Öffentlichkeit hat diese Verhältnisse nicht gekannt, sie hat eine ganz andere Vorstellung gehabt, weil sie nicht selten falsch oder gar böswillig orientiert worden ist. Versteckt oder offen ist angedeutet worden, „Kunst und Künstler“ und die Kunsthandlung von Paul Cassirer arbeiteten einander in die Hände. Da die ideellen Interessen gleichartig waren, wurde gern unterstellt, auch die materiellen Interessen seien es. In Wahrheit gab es niemals auch nur jene Beziehungen, die sich zu andern Kunstsalons wie von selbst knüpfen. Der Herausgeber dieser Blätter hat Paul Cassirer eigentlich erst vor etwa zwei Jahren persönlich kennen gelernt und gesprochen.

Um so parteiloser läßt sich bei dieser Lage der Dinge feststellen, daß das, was Paul Cassirer geleistet hat, in hohem Maße die Kunst selbst angeht, daß seine Instinkte recht behalten haben, und daß seine Berufsauffassung Schule gemacht hat. Gelegentlich des sensationell wirkenden Todes Paul Cassirers ist geschrieben worden, er sei lebensmüde gewesen, weil er, das Kind der impressionistischen Weltanschauung, die nachimpressionistische Kunst nicht hätte verstehen können. Diese Auffassung wird ihm nicht gerecht. Die Tat dieses leidenschaftlich der Kunst zugewandten Mannes besteht nicht nur darin, daß er als einer der ersten das Gewicht der großen Franzosen erkannte und zuerst mit für Liebermann eintrat. Es handelt sich um Grundsätzlicheres. Bevor Paul Cassirer seine wichtigen Ausstellungen machte und in der Berliner Sezession eine führende Stellung einnahm, bevor er eine neue Auffassung des Kunsthändlerberufs durchsetzte, bevor er neben Galerieleitern wie Lichtwark und Tschudi, neben Kunstschriftstellern wie Maier-Graefe und Heilbut wirkte, gab es in Deutschland überhaupt kein lebendiges Verhältnis zur Kunst und keinen verläßlichen Sinn für das Echte. Die Generation erst, der Paul Cassirer angehörte, hat Kunst sehen gelernt und in der Folge sehen gelehrt. Was ihn mit den besten Zeitgenossen verband, war, daß er sein Auge bildete. Es wurde ihm nicht leicht, denn er war immer stark literarisch eingestellt. Dennoch gehört er an erster Stelle mit zu denen, die es völlig aufgaben, die Kunst durch das Medium der Idee zu genießen, die alle Kunst vom Handwerk aus begreifen wollten und die, so möchte man sagen, das Ethos der Qualität entdeckten. Als Paul Cassirer wußte, daß Manet, Renoir, Cézanne, Liebermann und Leibl gute Maler sind und warum sie es sind, hielt er wie von selbst einen Maßstab in Händen zur richtigen Beurteilung aller Kunst, der neuen und der alten, zur Beurteilung dessen, was über Zeit, Stil und Entstehungsort erhaben ist. Sein Urteil war in gewisser Weise klassisch geworden und darum nicht mehr der Gefahr ausgesetzt, sich noch grob zu vergreifen, wenngleich es natürlich nicht im Widerstreit der Interessen ohne Schwankungen hat sein können. Paul Cassirer hat sich in einer sehr ernsten, in einer vorbildlichen Weise zum Verständnis der Kunst erzogen; und da er ein Mensch war, der jede Erkenntnis leidenschaftlich propagierte, hat er seine ganze Generation an seinem Erlebnis teilnehmen lassen. Für die Kunst des letzten Jahrzehnts interessierte er sich im allgemeinen weniger, nicht weil er sie nicht verstand, sondern weil sie ihm, mit dem gewonnenen Maßstab gemessen, unzulänglich erscheinen mußte. Wenn er dem Treiben der Zeit mit Bitterkeit zusah, so war es, weil er in Gefahr sah, worum er sich ein Menschenalter lang bemüht hatte, weil er den Sinn für das Echte, für das Gestaltende wieder dahinschwinden sah.

Dieses ist es, was in „Kunst und Künstler“ über Paul Cassirer zu sagen ist. Über alles andere, über die Problematik seines Wesens, über das sich selbst Zerstörende einer leidenschaftlichen, ja hysterischen Natur, über persönliche Schicksale und über die Ursachen des Todes zu sprechen, ist hier

nicht der Ort. Eines nur mag erwähnt werden. Paul Cassirer hat darunter gelitten, daß er, der Genosse von rein Geistigen, in dem verhältnißmäßig engen und sozial nicht eben bevorzugten Beruf eines Kunsthändlers gebannt geblieben ist. Er hat zwar einen neuen Typ des Kunsthändlers geschaffen und den Beruf damit weiter und bedeutender gemacht, aber er war bei alledem mehr als ein Kunsthändler, der Beruf konnte die Fülle seiner Persönlichkeit nicht aufnehmen. Hinzu kommt, daß er, bei aller Aktivität, nicht unmittelbar gestaltend war, daß er, wie der Theaterdirektor, der Galerieleiter, der Verleger, nur wirken konnte durch andere Talente, durch fremde Kräfte, also nur mittelbar. Solange ein großer lebendiger Lebensstoff vorhanden war, den er in Bewegung setzen konnte, fand er Befriedigung; als keine Masse mehr da war, der sein Wille ein Sauerteig hätte werden können, resignierte er. Resignation aber war für diese rastlose, gar nicht kontemplative Natur gleichbedeutend mit Selbstaufgabe.

Er hat seinem Leben selbst vorzeitig den Abschluß gegeben. Seine Leistung aber, so ungreifbar sie in vielem bleibt, wird über seinen Tod hinaus leben. Er hat Geschichte machen helfen, darum wird er der Geschichte seiner Zeit und seines Interessenkreises dauernd angehören.



TOTENMASKE PAUL CASSIRER. ABGENOMMEN VON GEORG KOLBE

PISANELLO, MODESTUDIEN. ZEICHNUNG. ERSTE HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS. ABB. 1
FLORENZ, UFFIZIEN

DIE KÜNSTLERISCHE MODENZEICHNUNG*

VON

WOLFGANG BRUHN

Das Modenbild, wie wir es aus den heutigen Modenzeitschriften kennen, ist nicht erst eine Schöpfung des achtzehnten Jahrhunderts aus der Zeit der ältesten Modenjournale, sondern es blickt schon auf eine lange und würdige Ahnenreihe zurück. Es wäre auch seltsam, wenn die Menschen jener früheren Zeiten, die in allen Lebens- und Kunstäußerungen so sichere und starke Instinkte hatten, nur ein äußerliches Verhältnis zu der Kleidung ihrer eigenen Zeit und zu der besonderen Art gehabt haben sollten, wie das Kleid geschneidert, wie es getragen ward, wie es die Körpersilhouette stilisiert oder wie es Wesen und Auftreten der Zeitgenossen kennzeichnet und bestimmt.

* Gelegentlich der Ausstellung in der Berliner Staatlichen Kunstbibliothek.

Sieht man von bildnismäßigen Darstellungen mit ihrer genauen Zeittracht ab und schaltet man alle sogenannten Kostüm- oder Gewandstudien aus, die rein malerische oder kompositionsmäßige Teilentwürfe zu späteren Bildern sind, etwa um die Faltengebung oder ein Draperiemotiv schärfer zu erfassen, so bleiben nur die Modenzeichnungen im engeren Sinne von Künstlern, die bald aus Freude an ihrer allgemeinen modischen Umgebung, bald aus Interesse an einer bestimmten Kleidform schufen oder endlich auch zu dem ausdrücklichen sachlichen Zwecke, einen Entwurf für den Schneider zu liefern.

Mit dem ausgehenden Mittelalter hebt die Reihe dieser Modezeichner an, als die „burgundische Tracht“ als erste auf eine Stilisierung des menschlichen Körpers durch Form und Schnitt des Kleides ausging und damit die erste wirkliche Mode schuf. Pisanello (Abb. 1) sieht sich kaum satt an den eleganten Herren und Damen, die würdevoll wie die Pfauen in ihrer eben nach Italien importierten neuesten Mode einherstolzieren; immer wieder sucht er dem stoffreichen, schleppenden Gewande mit den riesigen Flügelärmeln neue Reize zu entlocken und läßt dabei auch die phantasievollen Rankenmuster seiner Modelle, die den Stoff beleben, nicht aus den Augen. Den scharfen Beobachter zeigt auch die verschiedenartige Zeichnung der Sendelbinde, die das eine Mal über Schulter und Rücken flattert, das andere Mal turbanartig auf das darunter liegende Barett getürmt ist und den Eindruck des Schlanken und Stutzerhaften noch verstärkt.

Die deutschen Graphiker der Spätgotik, voran der Hausbuchmeister, haben in manchen Zeichnungen die Wirkung dieser Mode auf deutsche Augen und ihr langsames Abwandeln ins Handfest-bürgerliche festgehalten.

Die mehr behäbige als elegante Vornehmheit in der Nürnberger Frauenmode um 1500 schildert Albrecht Dürer in seinen bekannten aquarellierten Federzeichnungen der Albertina. Etwas später sind seine weniger bekannten Entwürfe zu einem Hofkleide entstanden (Abb. 2), die nicht nur den gewiegten Schneiderkünstler verraten, sondern auch zeigen, wie der Künstler aus dem durch die Renaissance-Mode gegebenen Motiv der Schaube und ihrer weiten Schmuckärmel ein eigenartiges neues Festgewand von fast heraldisch-dekorativem Charakter aufzubauen versteht.

DÜRER, ENTWURF ZU EINEM HOFKLEIDE. 1515. ZEICHNUNG
ABB. 2. WIEN, ALBERTINA

Eine halbe Generation später hat der jüngere Hans Holbein die verfeinerte Eleganz der Basler Patrizierfrauen in einer Reihe von Tuschzeichnungen zum Anlaß genommen, um daraus frei nach der Natur künstlerische Entwürfe für das edle Schneiderhandwerk zu formen: der feine Blick für die modische Silhouette ist dem Zeichner Holbein in gleichem Grade eigen, wie auf anderen seiner Blätter der dekorative Sinn für ein Gefäß oder ein Goldgeschmeide.

Seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts treten uns in den Trachtenbüchern die charakteristischen Darstellungen der Mode, die damals die „spanische“ hieß, entgegen. Einzelne handgezeichnete oder -gemalte Bilderfolgen und

CALLOT, CAVALIER À LA MODE. ZEICHNUNG. ABB. 3
FLORENZ, UFFIZIEN

bald auch umfangreiche gedruckte Bücher mit Holzschnittbildern enthalten die Modezeugnisse einer Zeit, die in ihrem durch humanistische Literatur angeregten, durch die Entdeckung der neuen Welt und andere Ereignisse genährten Wissensdrange nun auch zu lebendiger und möglichst farbiger Anschauung von nahen und fernen Ländern und Menschen vorzudringen trachtete. Was diesen Modedarstellungen an künstlerischer Gestaltung abgeht, wird durch sachlich-schlichte Auffassung und feinen Farbensinn aufgewogen. Als besonderes Modezentrum tritt gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts Venedig in den Vordergrund, mit seiner freieren Eleganz und seinen leichten Sitten ein beliebtes Reiseziel. Das Reisen wird überhaupt um die Wende vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert eine Sitte, der sich kein nobler Weltmann entziehen konnte. Einen Niederschlag solcher „Kavaliersfahrten“ bieten die zahlreich erhaltenen Stammbücher, die neben ihren heraldischen und emblematischen Schildereien vor allem reich an zeitgenössischen, oft trefflich beobachteten Modebildchen sind. Aber rein künstlerisch fehlen seit Jost Ammans Zeichnungen zu Weigels Trachtenbuch (1572) selbständige Leistungen auf dem Gebiete des Modenbildes dieser Zeit. Erst allmählich lösen sich aus der Masse namenloser Kostümmaler einzelne greifbare Künstlerpersönlichkeiten los, die daheim oder auf Reisen die charakteristischen Züge der Mode mit Griffel oder Feder festhalten. Einen solchen umherreisenden Künstler, den Böhmen Wenzel Hollar, kennen wir aus seinen anziehenden Modeblättern, die er als Begleiter des Grafen Arundel zur Zeit des dreißigjährigen Krieges in verschiedenen Ländern mit offenem Auge und sicherer Hand nach dem Modell entwarf. Aber als Radierungen gehören diese Blätter nicht in den Rahmen unserer Betrachtung. Doch ist ein anderer Zeitgenosse des dreißigjährigen Krieges, der Welten- und Schlachtenbummler Jacques Callot, auch neben seinen bekannten Kostüm- und Theater-Radierungen bedeutsam als Zeichner einiger Modeblätter im wahren Sinne, die im unmittelbaren Anpacken einer Augenblickserscheinung, in dem stürmisch umlaufenden Kontur, in dem abgehackten und improvisierten Charakter der Einzelstriche das glänzende Abbild eines à la mode gekleideten Kavaliers jener Tage, halb Hofmann, halb Soldat, geben (Abb. 3).

Die folgende Epoche Ludwigs XIV. liefert zwar für den Kostümstich zahlreiche Beispiele: die bekannten Kupferstich-Folgen der Pariser Bonnart, Leclerc und andere begleiten Schritt für Schritt die Entwicklung und den Wechsel der Moden zur Zeit des Sonnenkönigs. Allein die künstlerische Modenzeichnung sucht man hier vergebens. Erst die Régence-Zeit bringt in den Handzeichnungen Antoine Watteaus (um 1720) zum ersten Male wieder die Verbindung von freiem zeichnerischen Stil mit dem liebevollen Nachspüren der modi-

schen Erscheinung und des Stoffcharakters. Das Duftige und Schwebende der Modefiguren Watteaus, die matt schimmernde Oberfläche ihrer Gewänder und die ungezierte Grazie ihrer Bewegungen haben seine Nachfolger auf dem Gebiete der Modenzeichnung nicht entfernt erreicht, so reizvoll auch zum Beispiel Gravelots Zeichnungen zu den großen Modefiguren von 1744 sein mögen: gegen Watteaus geistreiche Entwürfe wirken sie doch mehr wie Modepuppen.

Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ward der Reifrock die große Mode, und der Reiz seiner rundlichen Umrisse, seiner reichen Stoffbahnen und geschmackvollen Streifenmuster wird in den Modenzeichnungen des Rokoko von Künstlern wie Chardin, Boucher, Liotard, De Latour und Fragonard mit der gleichen Liebe erfaßt wie jedes kleine modische Beiwerk: der Haube, der Spitzenmanschetten, Rüschen und Volants. Hier ist die Grenze zwischen Gewandstudie und Modezeichnung häufig schon verwischt; denn Mensch und Mode ist diesen Künstlern eins (Abb. 4).

Aber erst das letzte Jahrzehnt vor der großen Revolution war durch den Überreichtum und die Erfindungsfreude in allen modischen Dingen so recht der Tummelplatz für den Modenzeichner: die Zeit der „Modekönigin“ Marie Antoinette, die von ihrer berühmten Schneiderin Rose Bertin beraten, von Paris aus den guten Ton in Mode und Geschmack auf alle Nachbarländer übertrug. Wie damals Künstler von Rang mit den Schneidern wetteiferten in immer neuen Mode-Themen und -Variationen, wie das elegante Publikum ihre Anregungen begierig aufgriff, das zeigt die „Galerie

LIOTARD, MODISCHE PASTELLSTUDIE. ABB. 4

des Modes“, ein glänzendes graphisches Denkmal der vielgestaltigen Mode des Louis-Seize-Stils mit ihrem Stoffreichtum, ihrer Farbigkeit und Putzfreude. Abbildung 5 gibt die interessante Vorzeichnung zu einem der handkolorierten Stiche dieser Galerie, von François Watteau d. J., dem Hauptzeichner an dem Werke. Wir stehen in der Zeit der ersten Modejournale, die seit 1786 etwa gleichzeitig in Paris, London und Weimar aufkamen mit ihren bekannten Modekupfern nach Zeichnungen beliebter Künstler. Ebensowenig wie die zierlichen Kupfer der gleichzeitigen Almanache bieten sie Wesentliches für unser Thema. An Reichtum der Gestaltung stehen sie hinter der Galerie des modes zurück.

Einen neuen persönlichen Ton schlagen die Zeichner der französischen Revolutions-Mode und des Empire an; witzig und scharfsinnig bemächtigen sie sich bald der ansprechenden Eigenart, bald des lächerlich parvenuhaften Ungeschmacks dieser Übergangsmode der „Incroyables et Merveilleuses“. Künstler wie Debucourt, Horace Vernet, Isabey und Boilly haben hierzu zeichnerische Beiträge von künstlerischem Wert geliefert.

Das neunzehnte Jahrhundert bildet die Modenzeichnung weiter aus. Der Wiener Franz Stöber bringt in seinen Modebildern den echt Wiener Chic zum erstenmal zur Geltung. Doch erst unter den Händen Paul Gavarnis hat sich die künstlerische Modenzeichnung zu voller Blüte entfaltet. Gavarnis Zeichnungen für verschiedene Pariser Modenzeitungen, allen voran das entzückende „Journal des gens du monde“ und „La mode“ (seit den dreißiger Jahren), zeigen die vielen Möglichkeiten, die das Feld der scheinbar so begrenzten „Modenzeichnung“ dem Künstler eröffnet. Er vermag aus dem beliebigen menschlichen Modell und aus der Tagesmode zu König Louis Philipps Zeit ein naturgewachsenes, organisches Gebilde zu schaffen, das Geist von seinem Geist ist (Abb. 6).

GAVARNI, MODEZEICHNUNG FÜR DAS „JOURNAL DES GENS DU MONDE“. 1834
LITHOGRAPHIE. ABB. 6

Wir übergehen die zahlreichen hübschen Modenkupfer der Folgezeit, die der Gefahr des Schematismus nur selten entgangen sind. Aus der Menge gleichgültiger Modedarstellungen erhebt sich ein Künstler, der als der bedeutendste Modenzeichner des zweiten Kaiserreichs gelten darf, obwohl oder weil er fern von dem zünftigen Modenjournal geblieben ist: Constantin Guys. Das Knistern und Rascheln der Krinoline, das Kecke und Leichtsinnige in Haltung, Schritt und Miene solcher Boulevard-Dämchen hat Guys mit unnachahmlichem Zauber verkörpert, ein Offenbach der Modenzeichnung (Abb. 7).

Die letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts brachten im Gefolge der Stilunsicherheit und der vergröberten graphischen Techniken auch dem Modenbild einen raschen Verfall. Außerliche Routine herrscht überall, und das blutleere und stillose Schneiderklischee mit seiner falschen Eleganz genügt der Befriedigung modischer Ansprüche. Auf diesem Boden konnte eine selbständige gute Modenzeichnung nicht wachsen.

Erst kurz vor dem Weltkrieg kam endlich auf der frischen Welle der neuen Werkkunstbestrebungen auch dem Modenbild ein frischer Zustrom. Neue künstlerisch ausgestattete Modenzeitschriften, Almanache, lithographische Folgen brachten neues Leben in die allzulange vernachlässigte Modengraphik. Die Künstler erkannten wieder wie früher in der modischen Hülle ihrer Umgebung den Reiz des eigenen Zeitempfindens. Voran gingen die Zeichner des „Simplizissimus“: Gulbransson und Wilke, die der eigenen Zeit den

WATTEAU DER JÜNGERE (VON LILLE), VORZEICHNUNG ZUR „GALERIE DES MODES". ZEICHNUNG

ABB. 5. SAMMLUNG LENGLERT, LILLE

GUYS, GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG. ABB. 7

OLAF GULBRANSSON, MODELL JOHANNA MARBACH
ZEICHNUNG.

ABB. 8

ihr selbst meist noch verborgenen Sinn ihrer Tagesmode zeigten, konzentriert durch Übertreibung und doch ein unverfälschtes Ebenbild (Abb. 8). Die Wiener Werkstätten mit Lendecke, Hoffmann, Wimmer und anderen, dann in Berlin Haas-Heye mit seinem Modenatelier „Alfred Marie" brachten neue Ideen und Entwürfe ans Tageslicht. Bekannt ist vor allem die vielseitig begabte Annie Offterdinger mit ihren entzückenden Modenzeichnungen und phantasiereichen Kostüm-Paraphrasen (Abb. 9). Ludwig Kainer zeichnete seine geschmackvollen mondänen Frauengestalten.

Gleichzeitig gaben in Paris Poiret und andere Pariser Couturiers ihre Neuschöpfungen in Künstlerzeichnungen von Lepape und anderen heraus, während der Russe Bakst Entwürfe für Mode, Theater und Ballett schuf.

Diese ganze erfreuliche Entwicklung ist durch den Weltkrieg wohl gehemmt, aber nicht abgebrochen worden. Gerade in Deutschland regen sich heute die jungen Kräfte aus dem Kreise der Haas-Heye-Schule und suchen auf einer guten modenzeichnerischen Tradition mit sicherem schneidertechnischem Verständnis der künstlerischen Modenzeichnung neue Wege zu bahnen: der Wiener Seltenhammer (jetzt in Paris tätig) zeigt besonders in seinen flotten, ganz knapp gefaßten Feder-Tuschzeichnungen den organischen Aufbau eines Modekleides, belebt durch den Rhythmus sich wiederholender Motive. Und die junge Marlice Hinz ist ganz hingegeben an den so eigenartigen Stil der heutigen Mode, die sie zu immer neuen zeichnerischen Bekenntnissen anfeuert (Abb. 10).

ANNIE OFFTERDINGER, MODELL „MODEN ALFRED MARIE"
ZEICHNUNG.

ABB. 9

Das gerade tut uns not: daß die heutigen Künstler uns Mitlebenden unsere äußere Erscheinung sinnvoll gehoben, künstlerisch gesteigert vor Augen führen, auf daß alle, die noch zögern, den Blick von der „guten, alten Zeit“ wegwenden und zum Heute „ja“ sagen.

MARLICE HINZ, MODEZEICHNUNG. ABB. 10

EIN NEUES BILD VON JAN VERMEER VAN DELFT

VON

EMIL WALDMANN

Das Werk des Delfter Vermeer, das in den letzten Publikationen nur vierzig Bilder umfaßt und das, wenn man einige fragliche, wie das Männerbildnis im Brüsseler Museum, das Knabenbildnis bei Josef Duveen in New York, den Geographen der Sammlung Gimpel in New York und die Klavierspielerin bei Otto Beit in London, vorsichtigerweise ausscheidet, noch geringer ist, konnte jetzt um ein vollkommen echtes Bild bereichert werden. Das Brustbild eines jungen Mädchens mit scharlachrotem Rembrandthut. Es war im Oktober bei Knoedler & Co. in London ausgestellt, ehe es zum Verkauf nach New York geschickt wurde.

Das kleine Meisterwerk, 25 cm hoch, 20 cm breit, gehört der Gruppe „großer Köpfe“ Vermeers an, deren berühmtestes Stück, das „Mädchen mit der Flöte und dem chinesischen Hut“ auch vor einigen Jahren nach Amerika, in die Sammlung Widener in Philadelphia, wanderte (früher war es in Brüssel, beim Jonkheern de Grez). Man pflegt die Bilder dieser Art in die vorletzte Epoche der Vermeerschen Stilentwicklung zu setzen, also vor jene Zeit der ganz kühlen, glatten, porzellanhaften Technik.

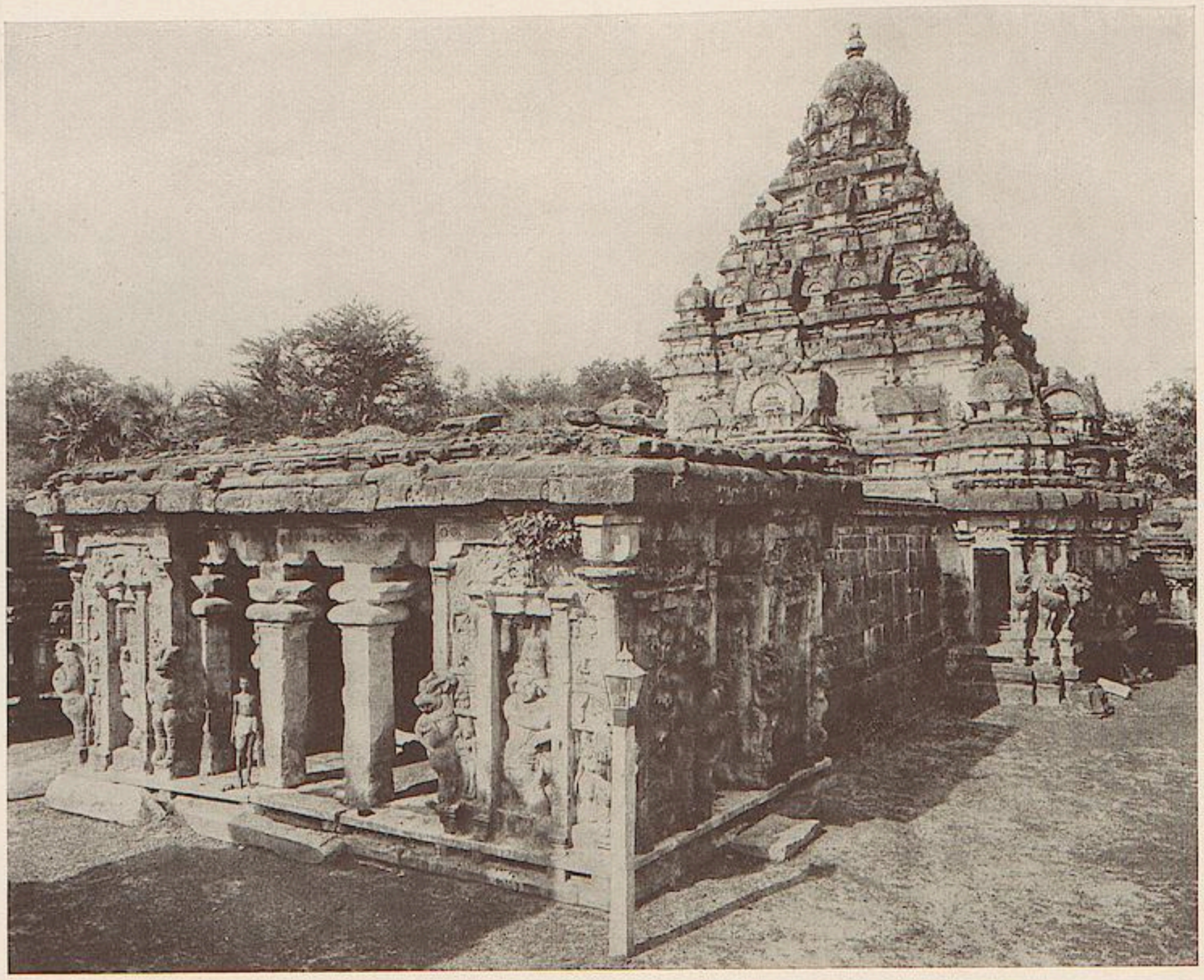
Es ist eins der geheimnisvollsten Gesichter, die Vermeer gemalt hat; man möchte es so nennen, wie Bürger-Thoré den Künstler selbst so gern nannte: die Sphinx. Nicht mehr so irdisch, wie die Antlitze auf den Frühbildern, wie etwa der 1656 datierten Kurtisane in Dresden, und noch nicht von so undurchdringlicher, abweisender Verschlossenheit, wie die ganz späten Köpfe. Es ist das gleiche Mädchen, das auch zu dem Bilde mit der Flöte und dem chinesischen Hut gesessen hat, auch ähnlich im Licht behandelt. Die „Chinesin“ aber, in Vorderansicht auch des Körpers, ist eindeutiger im Ausdruck, trotz der verschatteten Augen und trotz der leise geöffneten Lippen. Sie wird im nächsten Augenblick reden; das Mädchen unter dem roten Hut aber mit den beinah trunkenen Augen lächelt nach innen.

Daß diese beiden Bilder eng zusammen gehören, sieht man, außer am Stil, auch an einigen Äußerlichkeiten: Es ist derselbe Stuhl mit den geschnitzten Löwenköpfen und auch derselbe Gobelin. Ihn besaß Vermeer vorher offenbar noch nicht; später kommt er dann immer wieder vor, auf dem großen Bilde „Im Atelier“ in der Galerie Czernin, auf der „Allegorie des Neuen Testaments“ im Museum zu Rotterdam (Leihgabe Dr. Bredius), auf dem „Liebesbrief“ in Amsterdam und auf der „Klavierspielerin“ der Londoner National-Gallery. Die chronologische Einreihung in das Werk des Vermeer ist durch solche Zusammenhänge gesichert; zwischen 1660 und 1665. Denn man wird doch wohl heute mit Sicherheit annehmen dürfen, daß die kühlen, glatten Bilder, wie der „Liebesbrief“ und die „Allegorie des Neuen Testaments“, in die allerletzte Periode des Meisters gehören, wie P. Johansen (Ond. Holland 1920) meint, und nicht, wie Max Eisler ausführte („Der Raum bei Vermeer“, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1916), in die mittlere Zeit. Zu der Vorstellung, die man sich nach den Bildern dieses von dem Phantom der immer noch höheren technischen Vollendung heimgesuchten Malers macht, scheint uns diese Johansensche Annahme einer schließlichen Erstarrung der Kunstkraft besser zu passen als die andere Meinung, die doch ein starkes Hin- und Herexperimentieren voraussetzt.

Aber die einzelnen Tatsachen dieses Künstlerlebens tragen ja immer noch Fragezeichen. Wie war seine Stellung zu Rembrandt, den er mindestens durch seinen im Jahre 1654 gestorbenen jungen Lehrer, den Rembrandtschüler Karel Fabritius kannte? Wie war seine Stellung zu den Italienern? Das frühe Bild der Diana im Mauritshuis sieht einem Domenichino ähnlicher als allem Holländischen, und für das Bild mit Christus bei Maria und Martha in Skalmortie Castle hat Tancred Borenius (Burlington Magazine, Januar 1923) auf Bernardo Cavallinos Tod des heiligen Joseph im Neapler Museum als wahrscheinliches Vorbild hingewiesen.

Das „Mädchen mit dem roten Hut“ war unbekannt in der neueren Vermeer-Literatur; auch bei Plietzsch und bei Hausenstein und Reiffenberg kommt es nicht vor. Es war im Jahre 1822 auf der Auktion Lafontaine in Paris als Delftscher

Vermeer richtig aufgeführt und wird in dem großen grundlegenden Aufsatz von Bürger-Thoré, „Van der Meer van Delft“, in der Gazette des Beaux-Arts 1866, S. 567 zitiert. Bürger kannte das Bild nicht genau, aber er beschreibt es eingehend und richtig und gibt die genauen Maße. Nur hält er das Mädchen für einen Knaben. Im Jahre 1823, ein Jahr nach der Auktion Lafontaine, ward es von einem General Baron Atthalin erworben, einem Maler und Sammler, der in Colmar im Elsaß lebte. Bei seinen Nachkommen befand es sich bis vor kurzem. Die Signatur, links von der Mitte am oberen Bildrande, zeigt die ineinander gestellten Majuskeln JM, wie sie, eigenhändig, zum Beispiel auch auf der Pariser Spitzenklöpplerin vorkommen.



CONJEEVARAM, KAILASANATHA-TEMPEL: VORHALLE UND SANCTUARIUM

CONJEEVARAM, KAILASANATHA-TEMPEL: EINGANG ZU EINEM PAVILLON

AUS MEINEM OSTASIATISCHEN REISETAGEBUCH

VON

WILLIAM COHN

II: In der alten Hauptstadt der Pallava

Conjeevaram, den 7. 12. 1924.

Um 6 Uhr früh steht das Auto im Garten unseres Madraser Hotels. Wie das Auto dem westlichen Eindringling das Leben in den Tropen erleichtert! Die Sonne brennt selbst in den sogenannten Wintermonaten so unerträglich, daß jede Bewegung zur Qual wird. Überdies gilt zu Fuß zu gehen oder gar Straßenbahn zu fahren als unvornehm. Eisenbahnverbindungen sind spärlich und langsam. Hier tritt überall das Auto ein, viel entscheidender als in Europa. Da Indien schon aus militärischen Gründen mit einem guten Straßennetz überzogen ist, gibt es heute keine schwer- oder gar unerreichbaren Plätze mehr. Nicht zuletzt die Kunstforschung vermag von dieser Erleichterung zu profitieren. Wo man früher beschwerliche Tagesreisen auf oft federlosen Karren benötigte, genügen jetzt wenige bequeme Autostunden, ziemlich staubfreie sogar, da entgegenkommende oder überholende Autos auf dem Lande eine Seltenheit sind.

Wir durchqueren die ausgedehnten Vorstädte von Madras, die mit ihrem Menschengewimmel und ihren unzähligen kleinen Verkaufsständen viel amüsanter sind, als die breiten europäisierten Straßen der inneren Stadt. Wir passieren Adyar und erblicken in der Ferne das prachtvoll an der Mündung des Adyarflusses ins Meer gelegene, von Hainen umgebene, schloßartige Hauptquartier der

CONJEEVARAM, KAILASANATHA-TEMPEL: TEMPELHOF

theosophischen Gesellschaft, wohin wir für den nächsten Tag eine Einladung haben. Wir passieren auch die unvermeidlichen Racecourses, die in keiner indischen Stadt fehlen dürfen, wo Engländer wohnen. Englische Offiziere und ihre indischen Diener sind bei der Morgenarbeit. Nach etwa zwei Stunden Fahrt durch wohlbebautes Land tauchen in der Ferne die mächtigen Gopuras der großen neueren Tempel von Conjeevaram in dem feinen Morgendunst auf. Bald sind wir in der breiten Hauptstraße des Ortes. Nicht ganz einfach, den Kailasanatha-Tempel, unser erstes Ziel, ausfindig zu machen. Denn der Tempel wird nicht mehr benutzt. Eine dichte Gruppe von Einwohnern umsteht unseren Wagen. Es entspinnen sich lange Diskussionen mit hornbebrillten Babus. Wenn sich einer stolz zu uns setzt, um den Weg zu weisen, so bedeutet das noch lange nicht, daß er wirklich weiß, wo der gesuchte Tempel liegt. Man macht immer wieder die Erfahrung, wie wenig die Beschreibung der Dinge der Außenwelt dem Inder liegt. Nach allerlei Irrfahrten sind wir endlich an Ort und Stelle. Der Tempel steht im Westen, etwas außerhalb der Stadt, auf freiem Felde. Ein Eisengitter versperrt den Zugang. Wieder langes Hin und Her mit den Bewohnern. Ich fahre zur Polizeistation. Währenddessen bereitet meine Begleiterin mit unserem singhalesischen Diener im Schatten der Tempelmauern den Tiffin. Auf der Polizeistation gibt mir der englische Offizier sofort einen Beamten, der mich zu den Priestern des Haupttempels geleitet, die auch die Tempelruinen beaufsichtigen. Ein wundervoll gebauter Brahmane mit scharf geschnittenem, schmalem edlem Gesicht, auf dem nackten Oberkörper nur die heilige Opferschnur des Zweimal-Geborenen, das weiße eben mit Asche aufgetragene Sektenabzeichen auf der Stirn, ein mächtiges Schlüsselbund in der Hand, setzt sich zu mir in den Wagen. Wie merkwürdig mutet solch eine Gestalt in einer Tracht, die sich seit Jahrtausenden nicht verändert hat, in dem modernsten westlichen Vehikel an! Und doch ist eigentlich nichts Merkwürdiges daran. Der Brahmanismus ist eine lebende Religion, ebenso lebend wie das Christentum. Wie dieses nimmt auch er die Errungenschaften moderner Technik in seinen Dienst. Man findet in Indien viele elektrisch beleuchtete brahmanische Tempel, man trifft auf den Straßen der großen Städte hohe brahmanische kirchliche Würdenträger im Auto, und besondere Pilgerzüge fahren zu den zahllosen Wallfahrtsstätten, ja sie bilden die wichtigsten Einnahmequellen der Eisenbahnlinien.

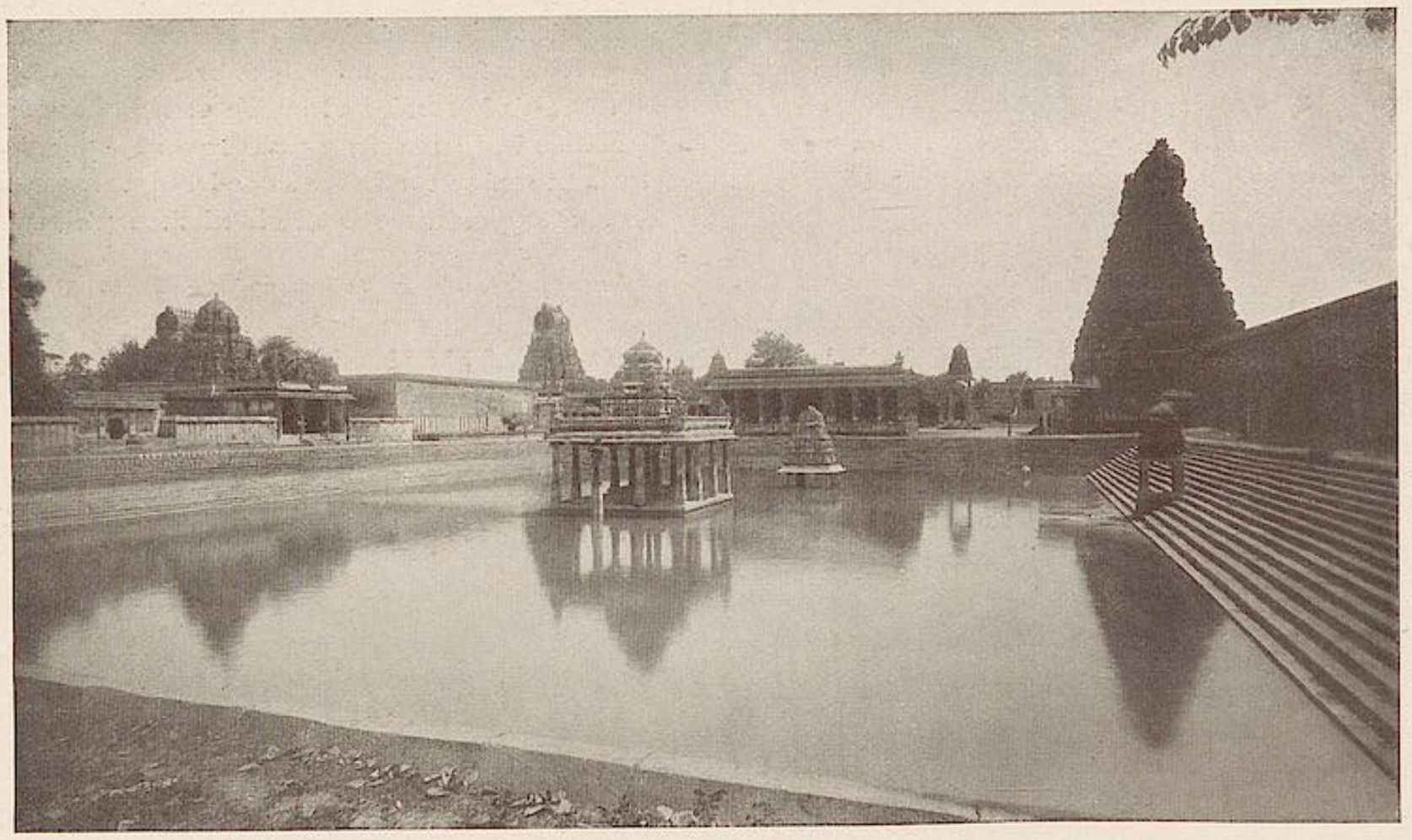
Der Kailasanatha-Tempel ist einer der ältesten und bedeutendsten Hochbauten im südindischen Stile, also in jenem scharf umrissenen Stile, den ebensowohl die etwas älteren Felsanlagen von Mahabalipuram zeigen, wie die späteren großen Tempel Südindiens. Nun schon allgemein bekannt sind die wie mit Skulpturen bewachsenen gewaltigen Tortürme (Gopuras) und die riesigen Pfeilerhallen und -gänge der Spätzeit. Überblickt man den reichen Denkmälerbestand, der Bauten vom siebenten bis neunzehnten Jahrhundert umfaßt, so hat man eine Entwicklung vor sich nicht unähnlich der, die von der Früh- zur Spätgotik führt. Was sich in Europa in wenigen Jahrhunderten auswirkt, spielt sich in Südindien in einer nie unterbrochenen Entwicklung von mehr als einem Jahrtausend ab. Alle späteren Bauformen sind in dem Kailasanatha-Tempel im Keime vorhanden, aber sie sind hier wuchtiger und ausdrucksvoller. Jedes skulpturale Detail spricht für sich selbst und ist in ganz anderer Weise plastisch durchgebildet als später, wo es mehr oder weniger dekorativ gedacht in dem Gesamtbild untergeht. Welch verhaltene Kraft haben diese hockenden oder sich bäumenden Löwengestalten, die überall die Pfeiler und Säulen tragen, vielleicht das charakteristischste Detail des Tempels. Die Rückwände der über sechzig Pavillons und die Mauern der mittleren Gebäudegruppe sind in ungezählte Reliefs shivaitischen Inhalts aufgelöst. Der gesamte dramatische shivaitische Legendenkreis wird aufs eindrucksvollste lebendig. Wenn die Reliefs auch zur Konservierung meist barbarisch mit Stuck überworfen sind, soviel ist noch zu ahnen, daß sie den ähnlichen Darstellungen der berühmten Höhlen von Ellora und Elephanta sowohl stilistisch nahestehen wie künstlerisch ebenbürtig sind. Unvergeßlich die Dämonie des tanzenden Shiva, der in wilder Bewegung die ganze Fläche eines Reliefs füllt und alle Nebenfiguren zu winzigem Beiwerk zusammengedrängt hat. Das sind unmittelbare künstlerische Verdichtungen schwerer, bedrückender Visionen, noch nicht virtuose Wiederholungen erstarrter Schemata.

Die ganze Anlage des Kailasanatha-Tempels hat verhältnismäßig bescheidene Ausmessungen. Sie ist

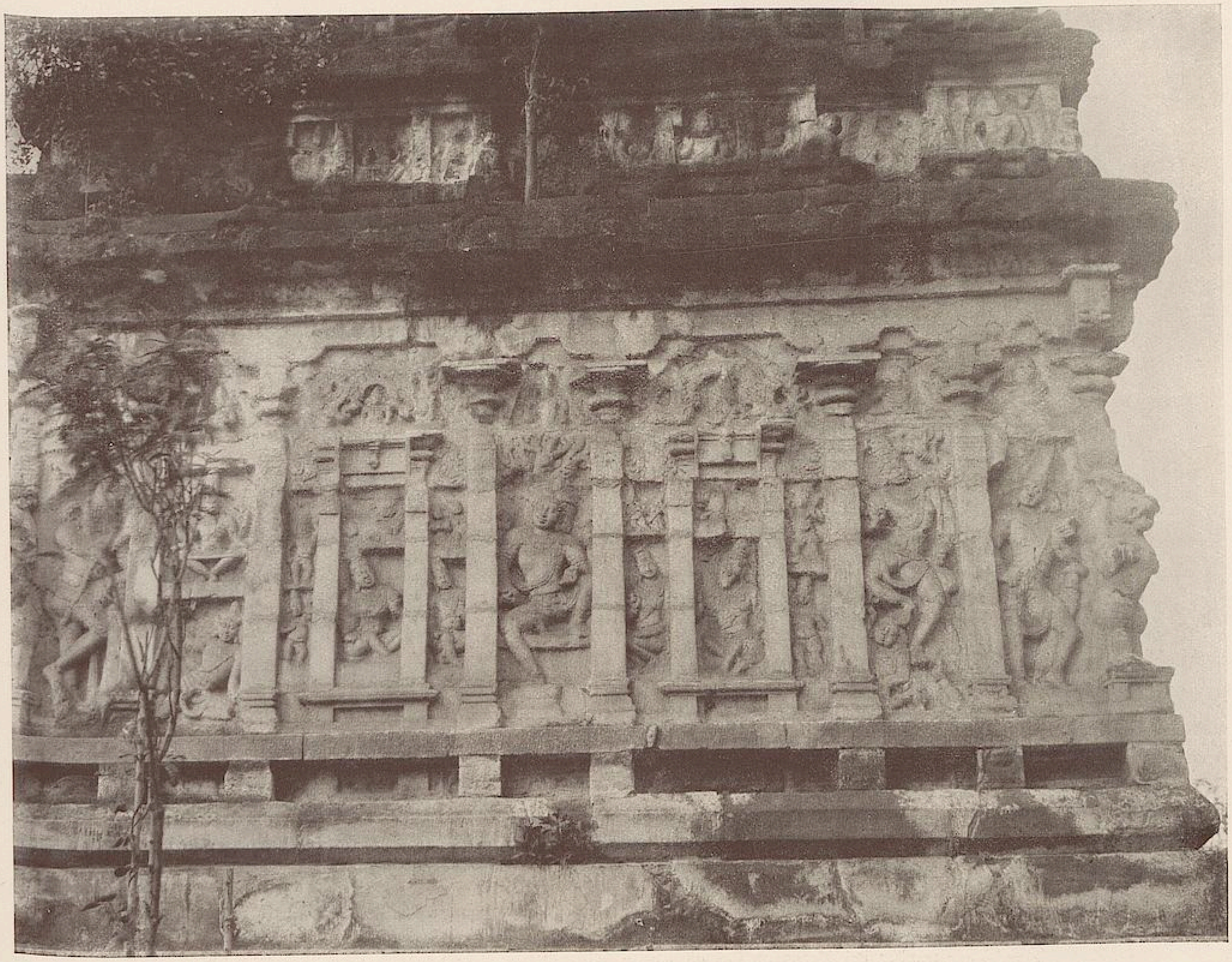
CONJEEVARAM, KAILASANATHA-TEMPEL: DER TANZENDE SHIVA (RELIEF)

mit einem Blick zu umfassen. Alle Mittel sind gleichsam zusammengeballt. Um eine zentrale Gebäudegruppe, die das Sanktuarium enthält, ein mäßig weiter Hof, dessen Umfassung aus gleichartigen Pavillons besteht. Noch nichts von ragenden Türmen, Tausendpfeilerhallen und treppengeschmückten Badeteichen. Nur über dem Allerheiligsten erhebt sich ein bescheidener stufenpyramidenartiger Aufbau, wie er für den südindischen Stil so bezeichnend ist. Die Halle, die ursprünglich getrennt vor dem Sanktuarium lag, wird von nur zwölf Pfeilern getragen. Auch sie hatte einst ein Stufendach. Aber die dunkle Patina, die das Gestein angenommen hat; die rhythmische Wiederholung des Pavillonmotives und der von Löwen getragenen Pfeiler, das geheimnisvolle Halbdunkel der Innenräume der Pavillons, aus dem die mächtigen polierten Lingams und die majestätischen Reliefs eben erkennbar auftauchen, wirken zusammen, um das Bauwerk zu einem der ernstesten Denkmäler indischer Architektur zu machen.

Conjeevaram ist das alte Kanchi, eine der Saptapuris, der sieben hochheiligen Städte Indiens. Es war die Hauptstadt der mächtigen Pallava-Fürsten, die im Süden der Halbinsel unter steten Kämpfen mit den benachbarten Reichen vom siebenten bis neunten Jahrhundert herrschten. Einzelheiten aus diesen Zeitläuften sind nur wenige bekannt. Inschriften auf den Tempelwänden und auf Kupferplatten lassen noch gerade das Gerippe der Geschichte ahnen. Der berühmte chinesische Indienpilger Hsüan Tsang weilte auf seiner langen Fahrt (629—645) auch in Kanchi und berichtet, daß dort neben dem Brahmanismus Buddhismus und Jainismus blühten. Rajasimha und sein Sohn Mahendravarman erbauten den Kailasanatha-Tempel und noch eine Anzahl kleinerer Tempel ähnlichen Stiles, von denen ebenfalls einige bis heute stehen. Das sind die einzigen Reste aus der Pallavazeit in Kanchi. Merkwürdig genug, daß sie noch existieren und in verhältnismäßig so gutem Zustande. Ja, sie gehören zu den überhaupt ältesten Hochbauten dieser Art, die sich in Indien erhalten haben. Sonst geben zurzeit Felsanlagen Kunde von der Architektur dieser höchsten Blüteperiode indischer Kunst. Nur dem Umstand, daß die Muhamedaner niemals so weit im Süden Indiens festen Fuß zu fassen vermochten, verdanken wir ihre Existenz. Die großen heute noch benutzten und von Wallfahrern viel besuchten Tempel von Conjeevaram stammen erst aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert und sind typische Beispiele des südindischen Spätstiles.



CONJEEVARAM, VISHUN-TEMPEL (VARADARAJA) 17.—18. JAHRHUNDERT



CONJEEVARAM, MUKTESHVARA-TEMPEL: SEITENFASSADE

JULIUS HÜBNER, GARTEN DER VILLA BENDEMANN. ZEICHNUNG. 1831

JULIUS HÜBNER IN DER NATIONALGALERIE

Die in den Apsisräumen des obersten Stockwerkes veranstaltete Ausstellung von Arbeiten Julius Hübners verdankt ihr Bestes der Pietät des Enkels Heinrich Hübner. Sie interessiert nicht so sehr durch die Bilder — am wenigsten durch die „Kompositionen“ —, sondern vielmehr durch die Zeichnungen, Entwürfe und Illustrationen, die sich im Besitz der nächsten Verwandten befinden und zum Teil noch nie gezeigt worden sind. Mit seinen offiziellen Arbeiten hat Hübner der stilistischen Voreingenommenheit seiner Zeit gehuldigt. Nur in den Bildnissen bewegt er sich freier. Zeichnend hat er sich mehr seiner lyrischen Gefühlsseligkeit hingegeben und ist so unvermerkt in die Nähe Schwinds geraten. Die Form ist in ihrer artigen Akuratesse immer ängstlich; doch ist sie in den Zeichnungen zuweilen auch voller Empfindung, leicht beschwingt und wie von einem unschuldigen gütigen Lächeln erhellt. Mit schulmäßigen Mitteln ist eine gehobene Stimmung des Gefühls ausgedrückt: das gibt den Nebenarbeiten ihren Wert und rechtfertigt die Ausstellung in der Nationalgalerie.

Julius Hübner wurde 1806 geboren, entschied sich 1821 für die Malerei, ging 1826 mit Wilhelm Schadow als dessen Schüler von Berlin nach Düsseldorf, heiratete dort eine Schwester seines Freundes, des Malers Bendemann, lebte von 1829 bis 1831 in Rom und war in Düsseldorf und Berlin tätig, bis er im Jahre 1841 Akademieprofessor in Dresden wurde. Als Direktor der Dresdner Gemäldegalerie ist er 1882 gestorben.

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Wir geben einige Abbildungen der französischen Seidenstoffe, die im Dezember bei Herrmann Gerson ausgestellt waren und im vorigen Heft schon kurz angezeigt worden sind. Die Muster dieser Stoffe erinnern unmittelbar an den sogenannten Jugendstil: in der lauten Schmuckfreude, in der starken, etwas barocken Linienführung, in dem deutlichen ostasiatischen Einschlag und in der dekorativen Farbenlust. Sie stehen aber über den meisten Arbeiten des Jugendstils, weil gewissermaßen die Erfahrung und Geschmackschulung der Zwischenzeit hinzugekommen ist. Diese Erzeugnisse, für die die Lyoner Seidenfabriken verantwortlich zeichnen, ohne die Namen der Musterzeichner zu nennen, sind ebensogut als Dessins wie als technische Leistungen. Sie gehören zum Besten, zu dem Wenigen, was das Kunstgewerbe heute noch lebendig hervorbringt. Merkwürdig ist es, daß die Franzosen noch jetzt aber auch erst jetzt Neigungen nachgehen, die in Deutschland vor fünfundzwanzig Jahren Erfolg hatten. Die ganze Pariser Ausstellung des Jahres 1925 stand ja im Zeichen einer neuen Art von Jugendstil. Es ist dieses aber kein Nachhinken; es weist diese Erscheinung vielmehr darauf hin, daß in dem Wollen, dessen Wortführer in Deutschland und Belgien vor allem van de Velde gewesen ist, eine Kraft enthalten war, die sich noch nicht ausgelebt und erschöpft hat.

K. Sch.

JULIUS HÜBNER, TOBIAS. ZEICHNUNG. 1823

Ernst Fritsch veranstaltete eine Kollektivausstellung in der Neuen Kunsthandlung. Der Gesamteindruck ist, daß ein entschiedenes und lebendiges Talent zwischen Anschauung und begrifflichem Wissen den Ausgleich nicht überzeugend findet. Der Fall ist recht uninteressant. Ein von Natur nicht naiver Mensch zwingt sich zu einer Naivität im Sinne Henri Rousseaus. Was dabei herauskommt, lehrt, zum Beispiel, ein Herrenbildnis, auf dem die Hand und das Buch, das sie hält, sehr schön, aber ganz anders gemalt sind als der Kopf und als der Hintergrund. Das eine ist gesehen, das andere begriffen. Alles Begriffene sieht hölzern, geschnitzt, skulptural, plastisch starr, gewaltsam sachlich und absichtsvoll aus; das Gesehene jedoch ist zu guter Malerei geworden, ist lebendig räumlich und überzeugend. In jedem Bild fast ist eine Stelle, die den geborenen Maler verrät, während das Ganze sich bemüht, den Maler zu verleugnen. Unmittelbares und Mittelbares geht durcheinander. In den Bildern; die Zeichnungen sind spontaner und einheitlicher. Beim Zurückdenken an die Ausstellung, der ein Achtungserfolg stets und überall sicher ist, denke ich an das schön gemalte Buch, an einen Wagen, der hinten in einer Allee fährt und den Raum gewissermaßen zum Klingen bringt, an ein paar Figuren- und Landschaftszeichnungen, in denen die primitive Hieroglyphe lebendig geblieben ist, kurz an Detailzügen. Es steckt ein Maler in Fritsch; aber der hat sich selbst in Prison genommen.

In Plastiken und Bildhauerzeichnungen von Herbert Garbe, die zugleich ausgestellt waren, tritt eine ehrliche und feine Gesinnung zutage, doch bleiben sie immer etwas farblos.

K. Sch.

Der Kunstsalon Hartberg zeigte Bilder von Weisgerber, zum Teil aus Privatbesitz, zum Teil aus dem Nachlaß. Es konnte unlängst in demselben Ausstellungsraum festgestellt werden, daß Waldemar Rößler sich der Zeit gegenüber behauptet; Weisgerber tut es nicht im selben Maße. In dieser Ausstellung wenigstens erscheint er sehr „münchnerisch", im Sinne von atelierhaft und galeriemäßig, er erscheint zu naturfern. Es liegt zum Teil daran, daß er — außer einem großen Herrenbildnis — durch Hauptarbeiten nicht vertreten war, es liegt zum Teil aber auch in der Begabung Weisgerbers.

Einen guten Gesamteindruck machte die neue Ausstellung in der Galerie von Neumann und Nierendorf. Im ersten Raum wirkten vor allem, neben Arbeiten von Otto Müller, Kerschbaumer und Kaus, die feinen und gefälligen Aquarelle von Heckel aus der Schweiz. Ein farbig edel kultiviertes, etwas akademisch gezeichnetes, trotz einer groben Vorzeichnung sehr harmonisch wirkendes Damenbildnis in Wasserfarben, gibt eine gute Vorstellung von dem Höchsten, dessen das Talent Heckels fähig ist. Im zweiten Raum waren Aquarelle von Schmidt-Rottluff ausgestellt, die nicht zu interessieren vermögen, so tief der Pinsel auch in „glühende" Farben getaucht wird, geschickte Aquarelle von Loulou Lazard und Zeichnungen von Herber, die ein ernsthaftes Naturstudium verraten. Der dritte Saal enthielt Zeichnungen und Aquarelle von Groß, Dix und Schlichter, Arbeiten, die grundsätzlich miteinander verwandt und dennoch persönlich stark geschieden sind. Über Groß als Zeichner, der der weitaus beste ist, soll hier nächstens ausführlicher gesprochen werden. Dix würde als moderner Präraffaelit in England sein Glück machen. Der letzte Raum war Pechstein für eine Kollektion italie-

nischer Aquarelle eingeräumt. Virtuose Arbeiten, doch liegt alles zu sehr an der Oberfläche. Pechstein hat in den letzten Jahren an Persönlichkeit eingebüßt, er nähert sich oft bedenklich der rein dekorativen Malerei. K. Sch.

HAMBURG

Am 17. Januar 1926 wurde in der Kunsthalle eine große Ausstellung schwedischer Kunst eröffnet, die einen Monat in Hamburg bleibt, um für den März nach Lübeck und von Mitte April bis Mitte Mai nach Berlin überzusiedeln.

Die repräsentative Ausstellung umfaßt Werke der maßgebenden schwedischen Künstler aus dem letzten halben Jahrhundert, also etwa von Ernst Josephson bis Niels von Dardel und Leander-Engström. Alle bekannten Namen außer Josephson: Zorn, Nordström, der Prinz Eugen, Kreuger, Jansson, Bergh, Oskar Björck, Larsson, Liljefors, von den Jüngeren: Engström, Dardel, Grünewald, Skiöld, Jolin und manche Zeichner und Bildhauer, unter denen nur Carl Miles und Erikson genannt seien, sind vertreten.

Der Leiter der Ausstellung, an der in dankenswertester Weise Privatpersonen und Museen durch Leihgaben beteiligt sind, ist Professor Oskar Björck, der als Kommissar die Anordnung in Deutschland getroffen hat.

MUSEUM DER STADT ULM

Das Kupferstichkabinett des Museums der Stadt Ulm, in dem in letzter Zeit die Neuerwerbungen moderner Meister ausgestellt waren, zeigt eine Sammlung von Radierungen Karl Wilhelm Kolbes. Die Blätter stammen aus dem Besitze des Generals Mohs*, dessen Großvater, ein Freund und Schüler Kolbes, fast das gesamte graphische Werk des Künstlers erbte.

C. W. Kolbe ist 1757 in Berlin geboren, von Daniel Chodowiecki ward er in die Anfänge der Kunst unterwiesen; im Alter von zwanzig Jahren siedelt er von Berlin nach essau über, wo er dann als Zeichen- und Sprachlehrer lebt. Schon in vorgerücktem Alter entschloß er sich 1790 noch zum Besuch der alten Berliner Akademie, wo er mit Eifer die klassischen Vorbilder des alten Manierismus nachzeichnete. In seiner Berliner Zeit widmete er sich vornehmlich figürlichen Studien; sein sechsteiliges frühes Blatt mit den Familienszenen atmet ganz den Geist seines Lehrers und Verwandten Chodowiecki. 1795 kehrte er nach Dessau zurück. In der Landschaft waren für ihn holländische Vorbilder des siebzehnten Jahrhunderts, vor allem Waterloo und Paul Potter von bestimmendem Einfluß. Bedeutsam für seine künstlerische Entwicklung waren auch die Jahre in Zürich von 1805—1807, wohin er einem Auftrag, Gessnersche Gemälde zu radieren, folgt. In jener Zeit bewegt er sich ganz in den Ideenkreisen der Idyllen des Züricher Malerdichters. Auf seinen Blättern tauchen Seen, ferne Berge, Ruinen römischer Paläste auf, einsame Täler mit Wiesengründen, auf denen Nymphen und Grazien gelagert sind, flötenden Hirten zuhörend.

Später machte er sich los von den lyrisch-sentimentalen Idyllen und arkadischen Stimmungen; er wurde zur Wahrheit, zur Natur zurückgeführt. Nicht nur die Landschaft zeigte allmählich einen veränderten Charakter, auch die Staffage erlebte eine Wandlung; an Stelle mythologischer traten bürgerliche Gestalten. Mit Eifer gab sich Kolbe als Radierer der Schönheit der Dessauer Umgebung hin. Er war keiner von denen, die unmittelbar nach der Natur arbeiteten, er nahm vielmehr draußen die Eindrücke in sich auf, um sie daheim in freier Weise auszugestalten. Vor allem wußte er den Baumriesen in den parkartigen Waldungen in der Nähe von Dessau malerische Reize abzugewinnen. Vereinzelte Gestalten, Holzfäller, Bauern oder Wanderer beleben die Landschaft; Kolbe ist zurückhaltend mit der Staffage, wohl wendet er sie häufig an, weiß sie aber stets dem Ganzen unterzuordnen.

Der Ausstellungsraum des Museums im Schwörhaus zeigte Werke des verstorbenen Basler Bildhauers und Malers Carl Burckhardt, die das Museum in Verbindung mit dem Ulmer Kunstverein nach Ulm gebracht hat. S.

* Vergl. den Aufsatz von H. Mohs in den Monatsheften für Bücherfreunde und Graphiksammler 1925, S. 257.

AUKTIONSNACHRICHTEN

PARISER VERSTEIGERUNGEN

Wenn man Zeit hat und ein paar Wochen lang jeden Tag ins Hotel Drouot geht, kann man immer noch die schönsten Dinge billig kaufen und die deutschen Händler, die uns versichern, ein später Utrillo, von etwa 1918, sei nun einmal mit 7000 Mark „billig", werden langsam umlernen oder schnell billiger einkaufen müssen; die Pariser Kunstmarktpreise kommen der Entwertung des französischen Franken nur sehr langsam nach.

Natürlich sind auch in Paris die Kunstwerke allererster Qualität genau so teuer wie überall sonst in der Welt. Dafür sorgt die internationale Konkurrenz. Eine französische Bettstickerei aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, Seide und Wolle, ein Panneau mit mythologischen Kompositionen und vier Seitenteilen, ornamentiert mit Satyrn, Faunen und Nymphen auf Landschaftshintergrund, geschätzt auf 150000 frcs., wurde am 28. November einem anonymen Sammler, nach heftigem Kampf mit Brimo und Cornillon, für 240000 frcs., also ungefähr 40000 Mark, zugeschlagen.

Aber die internationale Konkurrenz interessiert sich zum Beispiel für gute Mittelware nicht, und gute Mittelware ist in Paris billiger als vor dem Kriege, während sie im deutschen Handel noch zu teuer ist.

Wir geben aus den verschiedensten Gebieten einige Preise, um einen schnellen Überblick über die augenblickliche Marktlage zu ermöglichen.

Versteigerung moderner Franzosen. Am 21. Dezember kam eine Sammlung moderner Bilder zur Versteigerung, die auch Arbeiten der jüngeren Künstlergeneration ent-

JULIUS HÜBNER, FARBIGE ZEICHNUNG. 1850

JULIUS HÜBNER, ZEICHNUNG ZUM BILDNIS SEINER BRAUT. 1829

MODERNER FRANZÖSISCHER SEIDENSTOFF DER LYONER SEIDENINDUSTRIE
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

hielt. Wir notieren einige Preise. Coubine, Landschaft in der Provence (46 : 55 cm): 850 frcs. — H. E. Cross, Landschaft, Aquarell: 450 frcs. — Maurice Denis, Der Obstgarten: 1900 frcs. — Derain, Teller mit Früchten: 2450 frcs.; Frauenkopf, Rötel (35 : 25 cm): 900 frcs.; Korb mit Feigen, Pastell (17 : 23 cm): 420 frcs. — Van Dongen, Schweine-Zirkus (45 : 54 cm): 700 frcs. (Käufer: Viau); Frau mit Katzen: 3700 frcs.; Titine et Toto (95 : 130 cm): 6100 frcs. — Dufrèsne, Jäger und Odalisque (60 : 72 cm): 22500 frcs. — Jean Dufy, Früchte, Aquarell: 350 frcs. — Raoul Dufy, Marine, Gouache (47 : 61 cm): 1300 frcs. — Gimmi (Schweizer), Junges Mädchen (25 : 20 cm): 750 frcs. — Max Jacob, Parc Monceau: 1350 frcs. — Kisling, Schiffe im Hafen: 1150 frcs. — Marie Laurencin, Nackte Frauen (45 : 55 cm): Taxat 5000 frcs., Zuschlag 9000 frcs. — Manguin, Liegender Frauenakt: 4000 frcs. — H. Matisse, Marine (36 : 46 cm): 10000 frcs. — Modigliani, Dame mit Perlenhalsband: 5200 frcs. — Rouault, Der Ringer, Gouache (31 : 20 cm): 2500 frcs. — Utrillo: Rue Lamarck (33 : 46 cm): 8000 frcs.; Moulin de la Galette (38 : 46 cm): 9600 frcs.; Maison de Mimi Pinson à Montmartre: 7300 frcs.

Moderne Graphik. Pariser Auktions-Ergebnisse. Méryon, Apsis von Notre Dame, 4. Zustand: 37000 frcs.; Pont au Change: 17500 frcs.; Pont Neuf, 6. Zustand: 10200 frcs.; St. Etienne du Mont, 4. Zustand: 13250 frcs.; Rue de la Tixeranderie, 1. Zustand: 12900 frcs.; Brückenbogen bei Notre Dame: 10500 frcs.; Le Petit Pont: 8600 frcs.; La Rue des Toiles: 8550 frcs.

Jame Ensors. Am 16. Dezember wurde in Brüssel in der Galerie Giroux eine Sammlung von Radierungen versteigert, die Rekordpreise für diesen vor einigen Jahren plötzlich berühmt gewordenen belgischen Künstler brachte: Verspottung Christi, 1. Zustand: 550 frcs. (1 belgischer Frank = 20 Pfennig); Der skandinavische Botaniker: 480 frcs.; Marienkirche, große Ansicht: 650 frcs.; Kampf zwischen Poilleux, Desir und Rissol, Probedruck des 1. Zustandes: 1200frcs.; Teufel, Engel und Erzengel: 500 frs.; Die Chimäre: 500 frcs.; Rathaus in Audenaerde, Probedruck des 1. Zustandes: 500 frcs.; Flämisch. Bauernhaus: 440 frcs.; Ostende: 480 frcs.; Der Zinsgroschen: 1040 frcs.; Schlittschuhläufer: 550 frcs.; Kirmes bei der Mühle: 600 frcs.; dasselbe, mit Korrekturen: 650 frcs.; Hop-Frogs Rache: 800 frcs.; dasselbe, mit Korrekturen: 800 frcs.; Christus im Nachen: 750 frcs.; Gestrandete Fischerboote: 600 frcs.; Pest überall: 850 frcs. —

VON LONDONER VERSTEIGERUNGEN

Bei Sotheby in London wurden am 17. Dezember Bildnisse der englischen Schule versteigert, darunter eins der so seltenen Bildnisse von der Hand John Constables, Porträt der Lady Croft, geb. Lewis, Halbfigur in weißem Kleid vor einer Landschaft; früher im Besitz der Countess of Dysart. Es brachte 21400 Mark. Ein Bild von Reynolds mit drei Figuren, 75 cm hoch, wurde mit 4800 Mark auf derselben Auktion bezahlt.

Bei Christies kamen Aquarelle und Zeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts unter den Hammer. Ein signiertes und mit der Jahreszahl 1877 datiertes Aquarell von Fantin-Latour, Dahlien in einer Vase, stieg auf 3255 Mark. Fantin-Latour ist überhaupt sehr beliebt bei den Engländern.

Versteigerung moderner deutscher Bilder bei Helbing, München (Dezember). Der Katalog enthält ungefähr dieselben Namen, die in der Auktion des Dresdener Sammlers Hugo Schmeil (Berlin 1916) vorkamen. Da die Mark damals noch für voll genommen wurde, lehrt ein Vergleich der Preise annähernd wie sich Sammler und Händler zu diesen meist süddeutschen Malern heute stellen. Die Auktion Schmeil hatte allerdings Rekordpreise gebracht. Als Bilder von Stuck mit 10000 Mark und Bilder der Diezschule mit 3000 Mark gehandelt wurden, Schuchs zwischen 20 und 40000 Mark kosteten und Trübnersche grüne Landschaften zwischen 15 und 20000 Mark, warnten kundige Thebaner vor einem bösen Erwachen. Aber alles in allem war die Stimmung bei dieser Auktion des Jahres 1925 nicht schlecht. Überbewertungen haben sich ausgeglichen und gute Qua-

MODERNER FRANZÖSISCHER SEIDENSTOFF DER LYONER SEIDENINDUSTRIE
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

litäten sich behauptet. Daß Trübner und Corinth sich nur sehr langsam von ihrer Depression erholen würden, war vorauszusehen. Es gibt für die Preisbildung eines Künstlers nichts so Gefährliches, wie wenn einer mit seinen Preisen dem Kunstmarkt, anstatt ihm langsam zu folgen, vorausgehen möchte; in Frankreich war das gleiche mit Degas geschehen.

3750 Mark für eine Landschaft von Ed. Schleich, 6100 Mark für Spitzwegs „Abendfrieden", 4200 Mark für Stäblis „Landstraße" sind gute Preise, auch an der Vorkriegszeit gemessen; ein großer Stäbli, „Sturm auf der Heide" (1¾ Meter breit), hatte während der Schmeilschen Hochkonjunktur 5900 Mark gekostet. Auch Habermanns „Niederländischer Ratsherr" war mit 4310 Mark gut bezahlt. Bei Schmeil kosteten die Habermanns, auch frühe Arbeiten, zwischen 1000 und 5000 Mark und auf der Auktion Zitzmann, im Frühjahr, kosteten sie fast gar nichts. Ein früher Lenbach aber, von 1863, Männerbildnis, stieg nicht über 2200 Mark, wogegen bei Schmeil ein Bismarckpastell mäßigster Sorte noch 5000 Mark gebracht hatte. Trübner kann sich nicht erholen, ein „Garten am Starnberger See", von der üblichen späten Art, mußte bei 3100 Mark fortgegeben werden, während ein Zügel von 1905, „Vor dem Stall", 3650 Mark brachte. Fritz von Uhdes oft gemaltes Bild der drei Töchter „Im Grünen" scheint mit 3750 Mark angemessen bezahlt; ein Hauptbild aus dem Jahre 1890, lebensgroßes Damenporträt, hatte 1916 12000 Mark gekostet. Auffallend schlecht war die Stimmung für ein von Sperl und Leibl gemeinschaftlich signiertes, allerdings nicht großes Bild einer Tiroler Bäuerin: 1250 Mark. Ein „Abendfrieden" von Sperl-Leibl hatte bei Schmeil über das Fünffache dieser Summe gekostet. Auch Hagemeister ist nicht mehr so geschätzt wie damals. Ein Bild aus der guten Zeit, 1876, eine Felsenlandschaft, mußte sich mit 1500 Mark begnügen. Anno 1916 mußte man für alte Hagemeisters 6 bis 9000 Mark anlegen.

Ein Liebermannsches Selbstbildnis aus dem Jahre 1917 brachte den höchsten Preis in dieser Münchener Auktion: 7000 Mark.

Versteigerung der Sammlung Baron Tucher. Berlin, P. Cassirer, 8. Dez. 1925. Der ehemalige bayrische Gesandte beim Vatikan und in Wien, Heinrich Baron von Tucher, starb über der Vollendung der Einrichtung des alten Tucherschen Hauses in der Hirschelgasse zu Nürnberg hinweg. In seiner italienischen Zeit, im Palazzo Borghese in Rom residierend, hatte er die Hauptbestände seiner Sammlungen, die dann das Palais Clary in Wien schmückten, zusammengebracht. Italienische Bilder und Skulpturen, Möbel und Teppiche. Unter den Gemälden fehlten die ganz großen Namen, unter den Skulpturen aber kam Donatello mit dem Tonrelief einer Madonna mit geschliffenen Onyxaugen vor. Dieses Stück wurde nicht verkauft, wohl weil die Gebote nicht an die Limite heranreichten.

Die für die frühen Italiener erzielten Preise hielten sich ungefähr auf der Höhe der in der Auktion Carl Moll (Berlin, 1917) notierten, der ersten Auktion in Deutschland, die lebhaftes Interesse für italienische Primitive brachte. Für die Summe von 5000 Mark konnte man schöne Dinge erwerben, ein umbrisches Gemälde der Madonna mit der heiligen Katharina und dem Täufer, oder eine paduanische Madonna in Halbfigur, die früher einmal dem Defendente Ferrari zugeschrieben war; oder eine veronesische figurenreiche Anbetung der Könige, in der Art des Stefano da Zevio. Eine Madonna von Pinturicchio brachte 12500 Mark, eine sienesische Madonna in ganzer Figur, um 1400 zu datieren, 7100 Mark. Kunsthistorisch am interessantesten war ein

Truhenbild mit der Eroberung Karthagos, von Schubring dem Meister des „Turniers von Santa Croce“ (nicht dem Anghiari-Meister) gegeben und um 1440 in Florenz entstanden; ein besonders gutes Stück. Der Preis von 8500 Mark scheint eher bescheiden.

Von den Quattrocento-Skulpturen war ein Madonnenrelief von Benedetto da Majano, mit 7000 Mark, am teuersten; eine Magdalenabüste, Stuck, in der Art dieses Meisters, kostete 5500 Mark.

Baron von Tucher war ein Kenner orientalischer Teppiche gewesen. Das schönste Stück seiner Sammlung, der große Türkenteppich (Abbildung Tafel 393 in „Kunst des Islam“ von Glück und Diez, Band V der Propyläen-Kunstgeschichte), war nicht in dieser Auktion, aber der 7½ Meter lange, 3¼ Meter breite Ispahan, den er einst für 1200 Mark erworben hatte, war doch ein Prachtstück; 41 000 Mark zahlte ein Franzose dafür. Der „Holbein“-Teppich, kleinasiatisch, 16.—17. Jahrhundert, drei Meter lang, anderthalb Meter breit, kostete 3200 Mark, kleinasiatische und anatolische Teppiche des 17. Jahrhunderts 1500 bis 2000 Mark. Ein Brüsseler Bildteppich aus der Zeit um 1500 ward mit 9000 Mark zugeschlagen, ein achteckiger Renaissancetisch aus Nußbaumholz mit vier Löwenfüßen, aus der Zeit um 1600, mit 7500 Mark.

Bücher. Pariser Auktions-Ergebnisse. Nürnberger Chronik von 1493, mit Holzschnitten: 8200 frcs. — Cicero, Opera Omnia, 1543: 11 000 frcs. — Petrarca, 1534, Ed. Janot: 7500 frcs. — Voltaire „Zadig“, 1893, Ausgabe der Société d'Amis du Livre, mit den Originalen von Felicien Rops, Garnier und Robaudi, in orientalischem Mosaikledereband von Lortic fils: 77 000 frcs. — Goya, Capriccios, im alten Lederband: 15 000 frcs. — Toulouse-Lautrec, Renard, Histoires Naturelles: 4600 frcs. Am gleichen Tage wurde das Manuskript von Guy de Maupassants Roman „Une Vie“ 417 Blatt, in Maroquin gebunden, für 68 500 frcs. verkauft.

Inkunabeln. Die deutschen, französischen und italienischen Frühdrucke, die bei Graupe im Dezember unter den Hammer kamen, waren auch von ausländischen Antiquaren heiß umstritten. Das teuerste Stück, eines der schönsten deutschen Bücher überhaupt, das bei Johann Zainer in Ulm 1476 erschienene Fabelbuch des Aesop, wurde von dem Frankfurter Buchhaus Baer für 45 000 Mark erworben; es war im Jahre 1924 aus Wien für 12 000 Mark nach Berlin verkauft worden. Valturius' wegen seiner Illustrationen berühmte Kriegskunst von 1472 brachte 12 000 Mark, die Biblia Pauperum, ein niederländisches Blockbuch, 21 000 Mark, der Boccaccio von 1494 etwas über 10 000 Mark, und die seltene erste deutsche Ausgabe von Sir John Mandevilles Reise nach Jerusalem, Augsburg 1481, der Vorläufer von Breidenbachs durch Erhard Reuwich illustrierter Reise nach dem heiligen Grabe, stieg bis auf 24 500 Mark. Eine französische Inkunabel, Chartiers „Faits, Dits et Ballades“ von 1489 (die erste Ausgabe) wurde mit 11 500 Mark bewertet.

Alte Kunst. Pariser Auktions-Ergebnisse. Chalot, Frauenporträt, Miniatur: 6950 frcs. (Auf der Auktion Emden, Berlin 1911, hatte dieses Stück 800 Mark gekostet.) — Tiepolo, Zeichnungen: Der heilige Dominikus: 1200 frcs.; Stehender Akt: 900 frcs.; Entwurf für ein Deckenbild: 4000 frcs.; Armida: 6000 frcs.; Zwerg: 1100 frcs. (Diese Tiepolo-Blätter wurden in Brüssel in der Galerie Giroux aus der Sammlung Wegg und Lambiotte versteigert.) — Houdon, Kleine Marmorbüste: 137 000 frcs. — Caffieri, Marmorbüste: 79 000 frcs. — Clodion, Kleine Terrakottagruppe: 50 000 frcs., Vestalinkopf, Terrakotta: 4500 frcs. — Chinard, Frauenbüste: 23 000 frcs. Auf der Auktion Penha-Longa, im Jahre 1911, hatte das Stück 49 000 Goldfranken gebracht, es hat also eine Wertminderung um das Zehnfache erlebt. Penha-Longa hatte in seiner Wohnung in der Avenue Hoche fast das gesamte Oeuvre von Chinard, dem berühmten Empire-Porträtbildhauer, vereinigt, darunter auch das Terrakotta-Original der berühmten Récamier mit den gekreuzten Händen. Chinard war das Entzücken des großen Genießers Brillat-Savarin. — Morland-Ward, Zwei Farbstiche, „A Visit to Boarding School“ und „Visit to the Child at Nurse“: 27 000 frcs. — Atelier Boucher, Amor und Tauben, Supraporte: 13 000 frcs. (im Jahre 1921 auf der Auktion Le Breton als Boucher für 27 000 frcs. verkauft.) — Moreau le Jeune, 12 Radierungen „Suite pour l'Histoire des Modes . . .“: 21 000 frcs. — Beauvarlet nach Boucher „Le Depart el l'Arrivée du Courrier“: 5865 frcs.

Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Pariser Auktions-Ergebnisse. A. Maillol, Badendes Mädchen, Ölmalerei, 1050 frcs. — Léon Bonnat, Italienerknabe, 1864: 12 200 frcs. — Harpignies, Flußlandschaft: 11 200 frcs. — Boudin, Marine (31:22 cm): 8000 frcs.; Marine (32:45 cm), Schätzungspreis 3500 frcs., Zuschlag: 10 100 frcs. — Corot, Bauernhof am Wasser (25:35 cm), Taxat 30 000 frcs., Zuschlag: 50 000 frcs. — Courbet, Gießbach (27:42 cm): 4800 frcs. — Harpignies, Waldbach (18:30 cm): 2820 frcs. — Lebourg (ein Mitläufer der Impressionisten), Die Seine bei Bougival, Schneebild: 10 200 frcs. — Dupré, Dorfstraße: 1500 frcs. — Rodin, Bronzegruppe „Der Kuß“: 10 200 frcs.; L'homme au nez cassé: 5300 frcs. — Gavarni, „Les derniers Chicarts“, Aquarell: 750 frcs.; Lieutenant des Grands Chicarts, Aquarell: 5300 frcs. — Guys, Equipage im Bois de Boulogne, Tuschzeichnung: 2000 frcs.; Spaziergänger (28:19 cm): 780 frcs. — Jongkind, Bassin von Le Havre, Aquarell (30:46 cm): 4000 frcs. — Th. Rousseau, Alpensee, Aquarell: 1150 frcs. — Boudin, Hafen von Trouville, Öl: 4500 frcs. — Daubigny, Kühe in der Furt (Öl, 23:24 cm): 3700 frcs. — Fautin-Latour, Venus und Amor (Öl, 20:27 cm): 25 500 frcs. (ein Aquarell mit Dahlien kostete in London fast eben so viel). — Monticelli, Der weiße Page (Öl, 44:33 cm): 3500 frcs. — Renoir, Frauenkopf (Öl, 38:30 cm): 12 800 frcs. — Ziem, Hafen von Marseille (Öl, 38:56 cm): 21 600 frcs. — Carrière, Kinderkopf, Öl: 1000 frcs.; Frauenbildnis (46:55 cm): 8200 frcs. — Kisling, Bildnis: 1400 frcs. — Carpeaux, Der spöttische Amor (Terrakotta-Original, 78 cm): 31 000 frcs. — Barye, Zwei Bronzen, Löwe und Tiger, moderne Güsse: 1700 frcs.

HAAG

Die Meldung vom Verkauf der Sammlung Kröller beruht auf einem Irrtum. Die Sammlung soll weder ganz noch teilweise aufgelöst werden.

KUNST UND KÜNSTLER XXIV, 5

MISS PAYNE VOM NELSON-THEATER

FÜR „KUNST UND KÜNSTLER" GEZEICHNET VON KARL HUG

ORIGINALLITHOGRAPHIE

Protest der Modelle. Ort der Handlung: Das Zimmer eines Geheimrats im Kultusministerium. Personen: Der Geheimrat, ein breitschultriger Mann in feldgrauer Jacke und eine Dame mit verwegenem Hut.

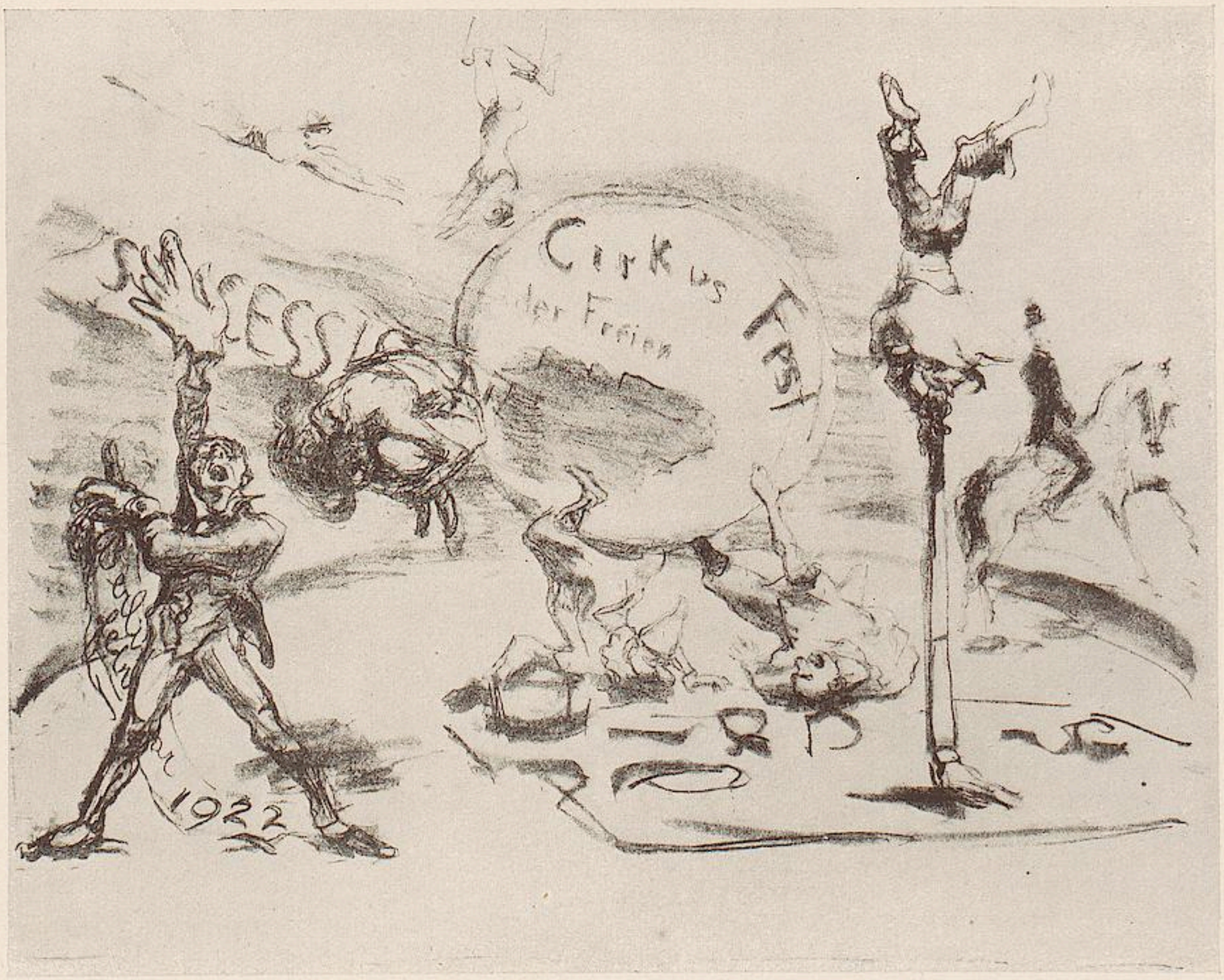
Sprecher: Der Mann in feldgrauer Jacke.

„Herr Geheimrat, mit die hohe Kunst ist's Essig: wir streiken! Ick vertrete die männlichen Modelle und (mit dem Daumen über die Schulter deutend) det Fräulein vertritt die weiblichen. Wir protestieren gegen die Modellsätze bei der Hochschule. Bei die Preise können wir unsern Körper nich mehr pflejen. Wenn ick nich im Nebenamt Schwimmlehrer wäre und det Fräulein, wo ohne Beruf ist . . . na, Sie vastehen schon — ick wüßte nich, wie ick die Seefe bezahlen sollte. Sehn Se mal, Herr Geheimrat, ist det menschenwürdig? Bis zum Hals vor fuffzig Pfennig, bis zum Bauch vor fünfundsiebzig, und bis unten vor eene Mark und fünfundzwanzig! Wenn ick streike, können die Herren Kunstprofessoren uff'm Parnaß Bleistifte spitzen. Und überhaupt und so! Det schlimmste aber is die Moral bei der Hochschule. Kommen Se mal Montag oder Donnerstag früh uff'n Modellmarcht! Da kommen die Lebejreise aus Berlin W. W. und kieken sich die Mächens an und dann woll'n se se noch vor ne Mark und fünfundzwanzig haben. Det ist Unmoral: wir streiken!

Staatliche Künstlerhilfe. Der Reichswirtschaftsverband bildender Künstler veröffentlicht die folgenden Richtlinien, die zugleich den Regierungen der Länder als Grundlage gesetzlicher Verordnungen zugestellt worden sind:

„Kunstpflege heißt Künstlerhilfe. Ohne lebende Künstler keine lebende Kunst. Darum fort mit den Museen. Ihre Räume werden als Ateliers und Werkstätten nutzbar gemacht. Ihre Bestände werden veräußert. Der Erlös dient als materielle Grundlage einer großzügigen Künstlerunterstützung. Anspruch auf lebenslängliche Versorgung hat jedes eingeschriebene Mitglied eines der dem Reichswirtschaftsverband angeschlossenen Künstlervereine. Der Versorgungssatz ist dem Gehalt der Ministerialräte gleichzusetzen. Das Dienstalter ist nach dem Datum des Eintritts in eine Künstlervereinigung zu berechnen. Pflichten irgendwelcher Art erwachsen den Versorgungsberechtigten nicht. Eine Pflicht erfüllt lediglich der Staat, indem er sich seiner vornehmsten Kulturaufgabe bewußt wird."

Wir zweifeln nicht, daß diese wohlberechtigten Forderungen der deutschen Künstlerschaft die allgemeine Billigung finden werden.



MAX SLEVOGT, EINLADUNGSKARTE ZUM ZIRKUSFEST DER FREIEN SEZESSION 1922. LITHOGRAPHIE

Der Generalbildmarschall. Der Ruhm des Marschall Pétain, der bekanntlich zum Direktor des Museums von Chantilly ernannt worden ist, hat Ludendorff nicht schlafen lassen. Er ist bei Hitler vorstellig geworden und wird bei dem für den Aschermittwoch angesagten Putsch den Titel eines Generalbildmarschalls und damit die Leitung der bayrischen Kunstsammlungen erhalten. Als erste durchgreifende Maßnahme ist die Reinigung der Bilderlager (früher Pinakotheken genannt) von allen fremdstämmigen Elementen geplant. Gemeint sind nicht nur die Beamten, die sich natürlich sämtlich einer Blutprobe zu unterwerfen haben werden, sondern vor allem die Bildwerke. Nur solche von Künstlern garantiert rasserein arisch germanischer Abstammung werden in Zukunft geduldet werden. Einer besonders peinlichen Stammbaumuntersuchung wird sich Rembrandt zu unterwerfen haben, der jüdischer Herkunft dringend verdächtig ist. Michelangelos germanische Abstammung gilt nach den Forschungen von Brockhaus für erwiesen. Alle Darstellungen aus dem Alten Testament werden aus dem Bilderlager entfernt werden. Augenblicklich werden Verhandlungen mit Vertretern der Zentrumspartei gepflogen über die Frage, ob auch die Bilder des christlichen Glaubenskreises ausgeräumt werden sollen. Die extrem gerichteten Herren der Umgebung des künftigen Generalbildmarschalls vertreten die Anschauung, die nationalen Belange könnten nur gewahrt werden, wenn ausschließlich Darstellungen des altgermanischen Wotansdienstes im Bilderlager zugelassen würden.

Die Deflauktion. Der Mißerfolg zahlreicher Kunstversteigerungen der letzten Monate hat ein bekanntes Berliner Auktionshaus zu einem ebenso interessanten wie nachahmenswerten Versuch veranlaßt. Es ist nämlich statt des bisher üblichen Steigerns der Preise das Abwärtsbieten eingeführt worden. Der Ertolg war ein geradezu erstaunlicher. Das Publikum, das sich sonst nur allzu reserviert zu verhalten pflegte, beteiligte sich in fast stürmischer Weise an dem Abwärtsgebot. Die Preise sanken mit ungeahnter Geschwindigkeit, und während sonst die überwiegende Mehrzahl der Kunstwerke wegen mangelnden Interesses der Käufer zurückgezogen werden mußte, fand diesmal das gesamte Material geradezu reißenden Absatz. Wir zweifeln nicht, daß das neue System bald zahlreiche Anhänger finden wird. Es erscheint wie das Ei des Kolumbus des Kunsthandels. Man muß sich nur wundern, daß man nicht früher

diesen ingeniösen Ausweg gefunden hat. Lag es doch auf der Hand, daß nach der Inflation mit ihrer preissteigernden Wirkung die Deflation eine Preisminderung herbeiführen mußte, dem sich auch das bisher übliche System der Auktion auf die Dauer nicht entziehen konnte.

Ein mysteriöser Diebstahl. Kürzlich ist aus einer bekannten Berliner Kunsthandlung ein Gemälde Rembrandts, seinen Sohn Titus darstellend, verschwunden. Das Gemälde ist von sämtlichen Fachgelehrten begutachtet worden. Es befinden sich nicht weniger als 43 Echtheitszeugnisse im Besitz der Kunsthandlung. Glücklicherweise konnte der Dieb diese Schriftstücke, die im Tresor der Bank verwahrt werden, nicht ebenfalls entwenden. Der Verlust, der die Kunsthandlung betroffen hat, ist also verhältnismäßig geringfügig. Um so schwieriger gestaltet sich die Aufklärung des rätselhaften Falles. Die Kriminalpolizei steht vor der Frage nach den Motiven des eigenartigen Diebstahls. Was kann der Täter mit dem Bilde zu unternehmen beabsichtigen, das ohne die zugehörigen Dokumente doch vollkommen wertlos ist? Man kommt zu dem Schluß, daß man es mit einem höchst seltenen Fall einseitig maniakalischer Kunstliebhaberei zu tun hat. Der Diebstahl kann nur von einem Kunst-Erotomanen verübt worden sein. Da derartige Kranke mit äußerstem Raffinement zu Werke zu gehen pflegen, besteht leider wenig Hoffnung auf eine baldige Wiederbeschaffung des entwendeten Gemäldes.

Ausfuhrprämien auf Kunstwerke. In Anbetracht der mißlichen Geschäftslage des deutschen Kunstmarktes hat die Reichsregierung, einer Anregung des Reichskunstwarts folgend, den Beschluß gefaßt, die Ausfuhr hochwertiger Kunstwerke durch besondere Prämien zu fördern. Während die Luxussteuer nur noch im innerdeutschen Verkehr erhoben werden soll, wird in Zukunft ein dieser Steuer entsprechender Betrag bei der Ausfuhr von Kunstwerken dem Händler durch die Finanzkasse vergütet werden. Die Regierung geht dabei von dem Gesichtspunkt aus, daß Deutsche, die in dieser schweren Zeit Kunstwerke erwerben, eine empfindliche Steuer zu tragen wohl imstande sind, und daß umgekehrt der Verkauf von Kunstwerken nach dem Auslande in jeder Weise gefördert werden muß, um den wirtschaftlichen Belangen des Vaterlandes zu dienen. Eine erhöhte Prämie ist für die in der Liste national wertvoller Kunstwerke verzeichneten Gegenstände vorgesehen.

Dem Kronprinzenpalais in Berlin ist es gelungen, eine technische Neuerung durchzuführen, die revolutionierend auf dem Gesamtgebiet des Museumswesen zu wirken berufen sein dürfte. Um dem ständigen Raummangel durch Überfüllung mit alten Gemälden zu steuern, die dennoch dem Publikum nicht entzogen werden sollen, ist in einem rückwärtigen Raum des Erdgeschosses ein sinnreich konstruiertes Drehgestell eingebaut worden. Dieses von dem Bildhauer Georg Belling erfundene Drehgestell erlaubt eine beliebige Zahl von Gemälden vor den Augen des Beschauers ähnlich wie die Seiten eines Buches aufzublättern. Durch einen kleinen Elektromotor, dessen Betrieb nicht viel mehr Stromverbrauch erfordert als eine normale Glühbirne, wird das Gestell in ständiger Drehung erhalten, und es erscheint jeweils ein einziges Kunstwerk vollkommen isoliert, also in absolut idealer Weise dem Beschauer sich darbietend, auf einem neutralen Hintergrund. Die Umdrehungsgeschwindigkeit ist derart geregelt, daß im Laufe von nur zwei Minuten 60 Gemälde, also der Hauptbestand der Galerie an Werken der französischen Impressionisten, Liebermanns, Slevogts usw. durchgeblättert wird. Auf Grund sorgfältiger statistischer Erhebungen hat man nämlich festgestellt, daß der Durchschnittsbesucher genau 1½ Sekunden für die Betrachtung eines Kunstwerkes aufzuwenden pflegt. Auf Grund dieser Erfahrung ist die Umlaufszeit des Drehgestells eingerichtet worden. Etwa eine halbe Sekunde ist für den jeweiligen Bildwechsel erfordert. Es lassen sich also 30 Kunstwerke in der Minute vorführen. Falls es sich als erforderlich erweisen sollte, läßt sich übrigens die Geschwindigkeit noch bedeutend erhöhen. Die Galerieleitung sieht jedoch im Interesse der erzieherischen Wirkung, die von einer möglichst eingehenden und ruhigen Kunstbetrachtung erwartet werden kann, davon ab, in dieser Hinsicht die Höchstleistung des bewundernswerten Apparates zu beanspruchen. Als Beleuchtung des Drehraumes ist ein gedämpftes Tageslicht gewählt worden. Der direkte Lichteinfall ist durch eine dicht gegenüber dem Fenster sich erhebende, hohe und dunkel getönte Brandmauer abgeblendet, so daß auch in dieser Hinsicht ideale Verhältnisse geschaffen sein dürften. Durch die Einrichtung dieses Raumes wird nunmehr in Zukunft das gesamte Kronprinzenpalais für seine eigentliche Bestimmung freigemacht. Es sollen von nun an ausschließlich in rascher Folge wechselnde Ausstellungen stattfinden. Als erste sind geplant: das Gesamtwerk von Kurt Schwitters, die sämtlichen Vorarbeiten für ein Gemälde von Lyonel Feininger, ein Beitrag zur Technik und Methode der vorvorletzten Malerei, Schaufensterpuppen der Erdmannsdorfer Büstenfabrik, Berliner Dilettantenmalerei, die Kunst der Südpolbewohner. Zahlreiche weitere Veranstaltungen von ähnlichem Interesse sind in Vorbereitung.

Eulen nach Spree-Athen. Wie wir hören, ist es dem Berliner Schloßmuseum gelungen, seine Eulensammlung um einige hervorragende Stücke zu vermehren. Die Sammlung besitzt jetzt im ganzen siebenunddreißig dieser bekanntlich vor kurzem noch als größte Seltenheit angesehenen Fayencearbeiten der deutschen Renaissance. Ein hervorragender Zoologe ist mit der Bestimmung der Arten betraut worden. Aus ihrem Vorkommen in verschiedenen Gegenden Deutschlands hofft man, wichtige Rückschlüsse auf die Herstellungsorte der einzelnen Stücke ziehen zu können. Übrigens soll begründete Aussicht bestehen, daß die Berliner Eulensammlung in absehbarer Zeit eine ganz wesentliche Bereicherung erfahren wird. Der preußische Staat hat bereits erhebliche Mittel zur Verfügung gestellt, um dem Schloßmuseum diese neue Erwerbung zu ermöglichen. Berlin wird damit auch auf diesem Gebiete in der Welt voran sein.

Errata. Herr Dr. Alfred Salmony, Köln, bittet uns um die Aufnahme der folgenden Berichtigung: „Irrtümlicherweise ist in meinem »Irrtümer« (Errata) betitelten Aufsatz der von mir herausgegebenen Zeitschrift Artibus Asiae ein Irrtum nicht berichtigt worden, der sich auf meine irrtümliche Auffassung der von mir irrtümlich ausgelegten Geschichte

chinesischer Plastik, die selbst bisher eine Geschichte der Irrtümer ist, bezieht. Um alte Irrtümer nicht durch neue Irrtümer zu vermehren, verzichte ich auf eine weitere Erörterung und teile dies, um allen Irrtümern vorzubeugen, hierdurch öffentlich mit."

Der Spiritismus im Dienste der Wissenschaft. Endlich ist man auf den so naheliegenden Gedanken verfallen, zur Lösung kunsthistorischer Streitfragen das mediumistische Experiment zu verwenden. Bekanntlich hat die Frage nach der Echtheit der Florabüste im Berliner Museum die gesamte Gelehrtenwelt lange Zeit in Atem gehalten, und der Streit konnte bisher nicht endgültig geschlichtet werden. Um Wilhelm v. Bode zu seinem achtzigsten Geburtstag eine besondere Ehrung zu bereiten, erbot sich nun der aus dem Dessauer Prozeß bekannte Spiritist Drost, mit einem seiner Medien eine Sitzung im Kaiser-Friedrich-Museum zu veranstalten. Das Medium, übrigens eine gänzlich ungebildete Person, die noch niemals in einem Museum gewesen war, geschweige denn, daß ihr der Name Lionardo da Vinci bekannt gewesen wäre, wurde angesichts der Wachsbüste in den Trancezustand versetzt. Das Experiment schien zunächst kein greifbares Resultat zu ergeben. Auf allerlei Fragen, die von den Anwesenden an das Medium gerichtet wurden, erfolgten vollkommen unverständliche Antworten. Man hörte nur unartikulierte Laute, die gelegentlich einen Anklang an die italienische Sprache zu verraten schienen. Schließlich wollte man den Versuch aufgeben. Auf Veranlassung Bodes fragte man aber endlich ganz direkt, ob der Geist Lionardos, der sich doch angeblich manifestierte, in dem Raume, in dem er sich befinde, nicht eines seiner unsterblichen Werke wiedererkenne. Unter heftigem Würgen brachte das Medium darauf einzeln nacheinander die Buchstaben A, R, O, L, F hervor. Man fragte, da auch dieses Wort unverständlich war, ob ein Irrtum vorliege, ob etwa Adolf gemeint sei, einer der Herren wollte an eine Anspielung auf Adolfo Venturi denken. Endlich wurde die Sitzung abgebrochen, da das Medium sichtlich überanstrengt war. Das Protokoll wurde verschiedenen Spezialforschern zur Einsicht übersandt, und kürzlich fand einer von ihnen die ebenso überraschende wie einleuchtende Lösung des Rätsels. Bekanntlich bediente sich nämlich Lionardo der Spiegelschrift, war also gewöhnt, die Worte rückwärts zu schreiben. Dreht man nun das Wort Arolf herum, so ergibt sich: Flora. Es ist sehr bedauerlich, daß nicht auch die anderen, scheinbar unverständlichen Worte, die das Medium gesprochen hat, protokolliert worden sind. Man hätte unschätzbare Aufschlüsse erhalten können. Als vollkommen einwandfrei darf aber hinfort die Echtheit der Florabüste betrachtet werden. Wir bedauern, daß Bode diese überraschende Enthüllung, die ihn so glänzend rechtfertigt, nicht bereits zu seinem achtzigsten Geburtstage zuteil geworden ist, freuen uns aber, als erste diese so eminent bedeutungsvolle Tatsache der Öffentlichkeit mitteilen zu können.

Wieder eine archaische Göttin. Nachdem es der Direktion der Antikenabteilung der Berliner Museen gelungen ist, im Abstande weniger Jahre die zwei bedeutendsten archaisch griechischen Bildwerke zu erwerben, wurde ihr kürzlich von einem bekannten Händlerkonsortium wiederum eine Statue einer Göttin zum Kauf angeboten, die nochmals die beiden früher erworbenen an Alter und archäologischer Bedeutung erheblich übertrifft. Sie soll aus der Zeit um 800 vor Christi Geburt stammen. Die Göttin ist nicht sitzend, wie die erste, und nicht stehend, wie die zweite, sondern merkwürdigerweise liegend dargestellt. Diese bisher ganz unbekannte Haltung wirft ein neues Licht auf die kultischen Bräuche der Frühzeit des klassischen Altertums. Die Archäologen sind eifrig bemüht, gewisse Andeutungen der alten Schriftsteller mit der überraschenden Tatsache in Einklang zu bringen. Die sehr primitiven Formen der aus edlem parischem Marmor gemeißelten Figur, die noch Spuren einer offenbar ursprünglich totalen Vergoldung aufweist, hindern nicht ihre eminent künstlerische Wirkung. Soll man einen banalen Vergleich wagen, so fühlt man sich an ein wagerecht liegendes Ofenrohr erinnert. Denkt man sich dieses Ofenrohr im Schmuck seiner einstigen Vergoldung, so mag man seine ungeheure kultische Wirkung ermessen. Der Preis von zwei Millionen Goldmark wird nur denen hoch erscheinen, die von der ungemeinen Seltenheit des unter größten Gefahren auf einem kleinen Nachen aus Griechenland nach der Schweiz geschmuggelten Kunstwerkes sich nicht die richtige Vorstellung zu bilden vermögen. In einsichtsvoller Erkenntnis der unermeßlichen Wichtigkeit der dritten archaischen Göttin für die künstlerische Kultur Deutschlands hat übrigens der Reichswirtschaftsverband bildender Künstler, vertreten durch den Maler Otto Marcus, sich bereit erklärt, die Finanzierung des Ankaufs zu übernehmen, so daß die Erwerbung auch dieses kostbaren Denkmals frühgriechischer Kunst für das Berliner Museum als gesichert gelten kann. Übrigens soll demnächst Vorsorge getroffen werden für eine würdige Aufstellung der drei archaischen Göttinnen in einem großen, tempelartigen Raume. Da die vorhandenen Säle im Alten und Neuen Museum sowie in den Neubauten nicht genügen dürften, denkt man daran, die Spree zu überbrücken und auf dem Terrain des jetzigen Zirkus Busch einen Rundbau von gigantischen Abmessungen zu errichten, in dem in großartiger Abstufung zuerst die liegende, dann die sitzende und schließlich die stehende Göttin sich erheben werden.

Das Museum als Kunstwerk. Ausgehend von der Erwägung, daß die museale Aufstellung ostasiatischer Kunstwerke in befriedigender Weise nur erfolgen kann, wenn die in den Heimatländern dieser Kunst selbst geltenden Bräuche aufs genaueste berücksichtigt werden, hat die Leitung der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen sich zu einer durchgreifenden Neuordnung ihrer Bestände entschlossen und zunächst einen Raum nach den für die Zukunft als maßgebend zu betrachtenden Grundsätzen ausgestaltet. Als geeignetster Wandton wurde nach vielfältigen Proben ein dem Schwarz möglichst angenähertes Dunkelviolett gewählt. Um einer störenden Überlichtung vorzubeugen, die erfahrungsgemäß den Eindruck der sehr subtilen Kunstwerke schädigt, wurden die Fenster durch dichte Stoffvorhänge so weit verdunkelt, daß auch an hellen Tagen eine den Augen wohltuende Dämmerstimmung erzeugt wird. Erst nachdem auf diese Weise die günstigsten allgemeinen Vorbedingungen geschaffen waren, wagte man sich an die Hauptaufgabe, nämlich die Aufstellung der Kunstwerke selbst. Es ergab sich

als notwendig, vor allem die sämtlichen den Raumeindruck empfindlich störenden Schränke und Vitrinen zu entfernen, um so mehr als solche bekanntlich im japanischen Hause niemals angetroffen werden. Damit entfiel allerdings auch die Möglichkeit der Ausstellung gewisser Gegenstände der Kleinkunst. Da aber ohnedies die bisherige Überfüllung der Räume als unerträglich empfunden wurde, konnte dieser scheinbare Übelstand in den Kauf genommen werden. In der Überzeugung, daß die wünschenswerte Konzentration des Beschauers nicht erzielt werden kann, wenn verschiedenartige Kunstwerke in einem Raume zur Schau gestellt sind, hat man sich schließlich darauf beschränkt, nur ein einziges Tuschbild oder eine Teeschale in einem Saale zur Ausstellung zu bringen. Übrigens können die museumstechnisch hoch bedeutsamen Versuche noch nicht als endgültig abgeschlossen gelten. Man wird möglicherweise dazu übergehen, auch den letzten Kunstgegenstand zu entfernen, um die Kontemplation des Beschauers nicht zu stören. Das Museum würde dann allein durch die Abfolge seiner feierlich stimmungsvoll verdunkelten Räume eine reine künstlerische Wirkung üben, ähnlich der Wirkung jener erhabenen Werke der Töpferkunst, deren Verständnis westlichen Barbaren doch ewig verschlossen bleiben wird.

Die Berliner Stadtverordnetenversammlung hat die folgenden Richtlinien für die künftige Umgestaltung des Stadtinneren angenommen:

„Der stetig wachsende großstädtische Verkehr macht es uns zur Pflicht, das Straßennetz der inneren Stadt von Grund auf zu verändern. Als Hauptader für den Nord-Süd-Verkehr ist zur Entlastung der viel zu engen Friedrichstraße die Wilhelmstraße ausersehen, die ohne erhebliche Schwierigkeit so weit verbreitert werden kann, daß die gänzlich überflüssigen, tiefen Vorgärten des Reichspräsidenten- und Reichskanzlerpalais in Fortfall kommen. Die historischen Gebäude selbst bleiben natürlich unangetastet. Lediglich die Flügelbauten werden niedergelegt. Durch Verbreiterung der Behrenstraße, die zu einer Hauptverbindung der östlichen und westlichen Stadtteile ausgestaltet und durch die sogenannten Ministergärten hindurchgeführt werden soll, wird das Palais des Reichspräsidenten zu einem Eckhause. Wir zweifeln nicht, daß es dem Reichspräsidenten ebenso viel Freude bereiten wird, vom Fenster seines Arbeitszimmers aus den großstädtischen Verkehr ständig beobachten zu können, wie dem Publikum, den greisen Feldmarschall an dem neuen „historischen Eckfenster“ begrüßen zu dürfen. Die Wichtigkeit des Ost-West-Verkehrs macht die Öffnung mehrerer Paralleladern unabweisbar. Zu dem Zweck wird im Norden das Brandenburger Tor und im Süden das Palais Prinz Albrecht niedergelegt werden. Beide Bauwerke passen nicht mehr in unsere Zeit und sind nur noch historische Verkehrshindernisse. Wir leben nicht in einem Altertümermuseum, sondern in einer modernen Stadt. Darum keine falsche Pietät für die Reste der Vergangenheit! Dem Verkehr freie Bahn! Schönheit ist Nützlichkeit! Unsere Devise: „Die Stadt ohne Ornament.“

Wir geben diese kühnen Leitsätze gern der Öffentlichkeit bekannt, indem wir nicht daran zweifeln, daß unsere Leser Verständnis für die großzügigen städtebaulichen Pläne der Berliner Stadtväter haben werden.

Kabinettbesucher. Im Kupferstichkabinett entstand kürzlich eine große Aufregung, da kurz nacheinander in beiden Abteilungen ein Besucher sich einfand. Die mit Recht beunruhigten Aufseher verständigten die wissenschaftlichen Beamten, die sich unverzüglich vollzählig einfanden. Der Besucher war aber bereits verschwunden. Es konnte schließlich festgestellt werden, daß der Herr, dessen Name noch bekannt gegeben werden soll, nicht das Kupferstichkabinett, sondern ein anderes Kabinett zu besuchen beabsichtigte. Hieraus erklärt sich übrigens auch die zunächst verdächtige Eile, mit der er sich von dem einen zu dem anderen Saale bewegt hatte. Eine Schädigung der Sammlung ist also durch den unerwarteten Besuch vermutlich nicht entstanden. Die Beunruhigung der Beamten, die noch einige Tage nachwirkte, hat sich seither wieder gelegt.

G. W. RÖSSNER, FARBIGE ZEICHNUNG

Kunst und Völkerkunde. Die Forderung, bedeutende Kunstwerke aus den ethnographischen Sammlungen zu entfernen und sie den Kunstmuseen zu überweisen, ist, dank dem Eingreifen des Kultusministeriums, teilweise schon durchgeführt worden. Es plant das Ministerium nun aber noch eine Gegenaktion, die nicht weniger wichtig ist. Es sollen nämlich aus den Kunstsammlungen alle Werke entfernt und den Museen für Völkerkunde überwiesen werden, die nicht eigentlich künstlerischen Wert, sondern vorwiegend ethnographische Bedeutung haben. Um allen Streitigkeiten, was als künstlerisch und was als nur ethnograpisch zu betrachten sei, aus dem Wege zu gehen, ist die Entscheidung der objektivsten Instanz, die es gibt, nämlich der Redaktion von Kunst und Künstler übertragen worden. Diese Maßnahme wird zunächst die Folge haben, daß die Kunstmuseen nur noch den zehnten Teil des Platzes brauchen wie bisher. Es wird, zum Beispiel, das Kaiser-Friedrich-Museum ganz frei; und auch die Neubauten auf der Museumsinsel können zur Verfügung gestellt werden. Wie verlautet, sollen die großen Räume der Antikenabteilung in diesen Neubauten lukrativ für Sechstagerennen und dergleichen benutzt werden. Wenn sie sich hierfür als zu groß und unübersichtlich erweisen, so soll eine Automobilrennbahn eingerichtet werden. Das Kronprinzenpalais wird geräumt. Die in den oberen Sälen jetzt ausgestellten Bilder und Skulpturen werden im wesentlichen den ozeanischen und afrikanischen Abteilungen des Völkerkundemuseums überwiesen. Das Kaiser-Friedrich-Museum soll als Krankenhaus Verwendung finden. Es soll vor allem den Kunsthistorikern und Museumsbeamten zu gute kommen, die infolge dieser umwälzenden Anordnungen tobsüchtig werden.

Eine Altersgrenze für Künstler. Die jüngeren Künstler haben sich zusammengetan und dem Reichstag eine Denkschrift überreicht, worin auch für die Künstler, wie für die Beamten, eine Altersgrenze gefordert wird. Als höchstes Alter wird das 55. Lebensjahr vorgeschlagen. Nach diesem Zeitpunkt soll es dem Künstler verboten sein, öffentlich auszustellen und zu verkaufen. Die Denkschrift sagt, daß nur durch eine solche Maßnahme die nationale Produktion geschützt und gestützt werden könne, daß nur so der Jugend Gewähr geboten würde, emporzukommen. Die berühmten Künstler sollen am strengsten überwacht werden. Ausnahmen sind nur zulässig, wenn der alternde Künstler eine natürliche oder erworbene Schizophrenin oder auch vollkommenen Infantilismus nachweisen kann. — Als Sachverständige werden Dr. Prinzhorn und Wilhelm Uhde vorgeschlagen. Eine Altersgrenze soll auch den Kunstkritikern gesetzt werden, möglichst aber schon mit dem 50. Lebensjahr. Als Entschädigung erhalten sie den vom Kultusministerium in Aussicht genommenen Orden für „Verkalkung im öffentlichen Dienst“. Die Petenten behalten sich vor, eine Abänderung des Gesetzes zu beantragen, sobald sie selbst sich dem 55. Lebensjahre nähern. Wie wir hören, stößt die Forderung in allen Parteien auf Verständnis. Man ist sich sowohl rechts, wie links und in der Mitte der gefährlichen Beunruhigung bewußt, die fortgesetzt vom Talent ausgeht.

BERICHTIGUNG EINER BERICHTIGUNG

Mit Bezug auf unsere Berichtigung im Dezemberheft, betreffend die seinerzeit in Kunst und Künstler publizierten Baupläne der Museumsneubauten, geht uns mit Berufung auf das Preßgesetz die folgende offizielle Berichtigung zu, die wir pflichtgemäß zur Kenntnis bringen:

1. Die betreffenden Pläne sind nicht unrichtig.

2. Die trotzdem vorhandenen Unrichtigkeiten gehen die Bauleitung nichts an, denn

3. die Pläne waren schon unrichtig, als die Bauleitung sie übernahm, und

4. sind die Unrichtigkeiten durch den Bau, der sich um sie nicht gekümmert hat, längst berichtigt.

5. Es ist also tatsächlich nur nach richtigen Plänen gebaut worden;

6. die Pläne sind somit, obwohl unrichtig, doch richtig.

7. Unwahr ist, daß die Bauten mit den Plänen nicht übereinstimmen; wahr ist nur, daß die Pläne nicht mit den Bauten übereinstimmen.

8. Unwahr ist endlich, daß die Bauleitung von der Unrichtigkeit der Pläne Kenntnis gehabt haben müsse; wahr ist allein, daß die Bauleitung nicht weiß, was sie getan, nicht getan, gewußt oder nicht gewußt hat.

Oskar Kokoschka hat, wie wir hören, eine große Ernemannkamera mit Zeiß-Anastigmat erworben und wird in Zukunft seine Porträts auf photographischem Wege herstellen, um dem Vorwurf mangelnder Ähnlichkeit zu begegnen. Die Preise des Künstlers werden trotz der erheblichen Anschaffungskosten nicht erhöht werden.

*

Prinzhorn, der Verfasser der rühmlich bekannten Werke über die Bildnerei der Geisteskranken und der Gefangenen, bereitet ein Buch über die Kunst des Normalmenschen vor. Da die Materialsammlung sich sehr schwierig gestaltet, bittet der Verfasser, ihn durch Einsendungen nach Möglichkeit zu unterstützen.

*

Die Zeitschrift „Der Sturm“ hat ihr selbständiges Erscheinen eingestellt. Sie wird in Zukunft als Sonderbeilage der „Gartenlaube“ fortgeführt werden. Die redaktionelle Verantwortung trägt nach wie vor Herwarth Walden.

*

Die Zeitschrift „Der Querschnitt“ führt vom 1. April ab den Namen „Der Durchschnitt“.

*

Otto Dix hat, nachdem das Porträt des Reichskanzlers Luther fertiggestellt ist, mit behördlicher Genehmigung den Namen von Cranach angenommen.

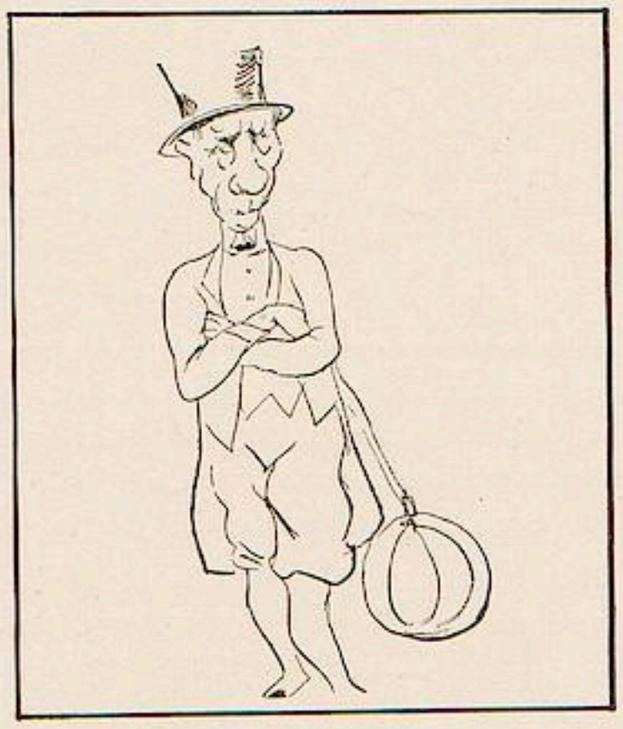
*

MAGNUS

LEBENSLAUF EINES EXPRESSIONISTEN

VON

RUDOLF GROSSMANN



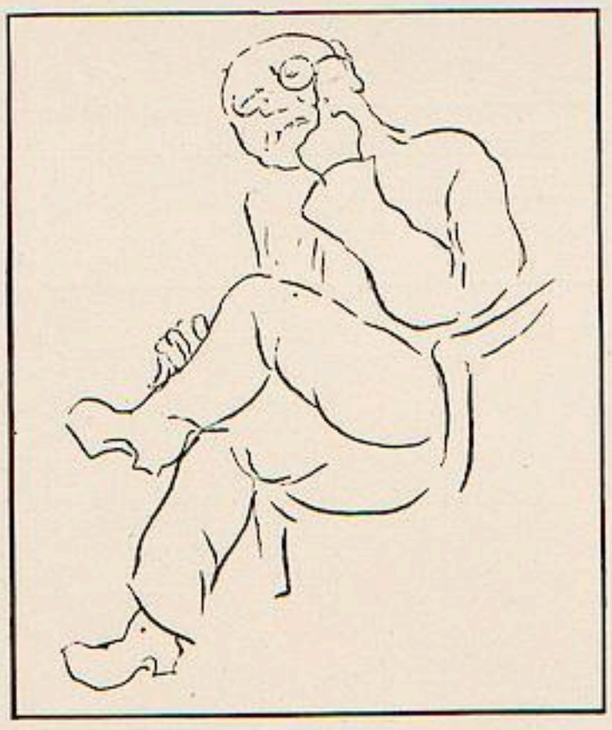
Magnus hat, als er sein Talent entdeckte, in einer Heilanstalt gelebt, unartikulierend schreiend oder in embryonalem Zustande verdämmernd. Die Ärzte haben ihn, da sie ihn nicht verstanden, als geheilt entlassen. Die in der Anstalt gemalten Bilder beabsichtigt er in einer umfassenden Ausstellung der Öffentlichkeit zu zeigen. Um Irrtümern vor-

zubeugen, bestellt er selbst die namhaftesten Kritiker in die Ausstellung. Er empfängt sie in Knickerbockers, Zylinder und mit Trainingball.

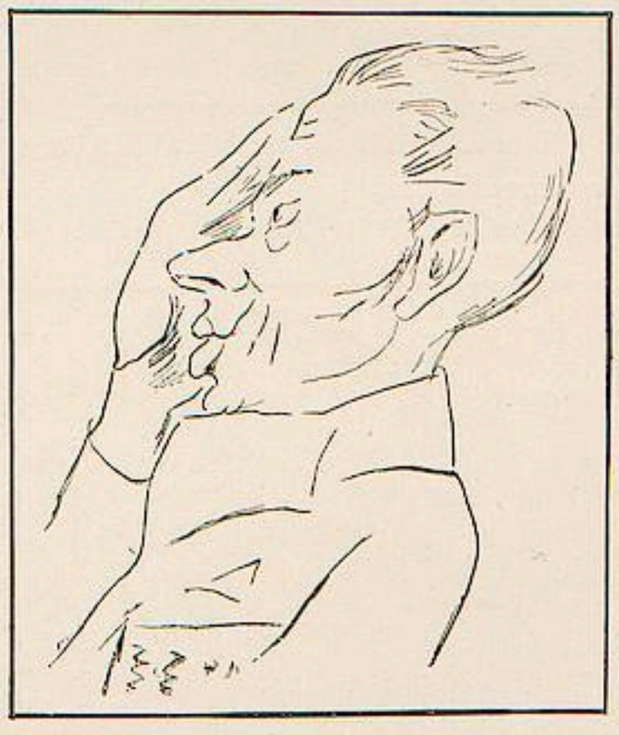
Als sie eintreten, schmettert er ihnen im Kommandoton ein völlig neues Programm entgegen; er stellt die Kunst über das Weib, springt in die Politik, gibt völlig Staatsgefährliches von sich und bekennt sich zur Kunst der Irren.

Die ersten beiden Kritiker weisen nach, daß Magnus leider zu spät gekommen sei, daß die Zeit ihn, während er in der Anstalt saß, überholt hätte.

Ein dritter findet alles höchst neu und bedeutend, findet es aber als Redakteur einer Zeitschrift für Anspruchsvolle an der Zeit, das Bedeutende grundsätzlich abzulehnen.



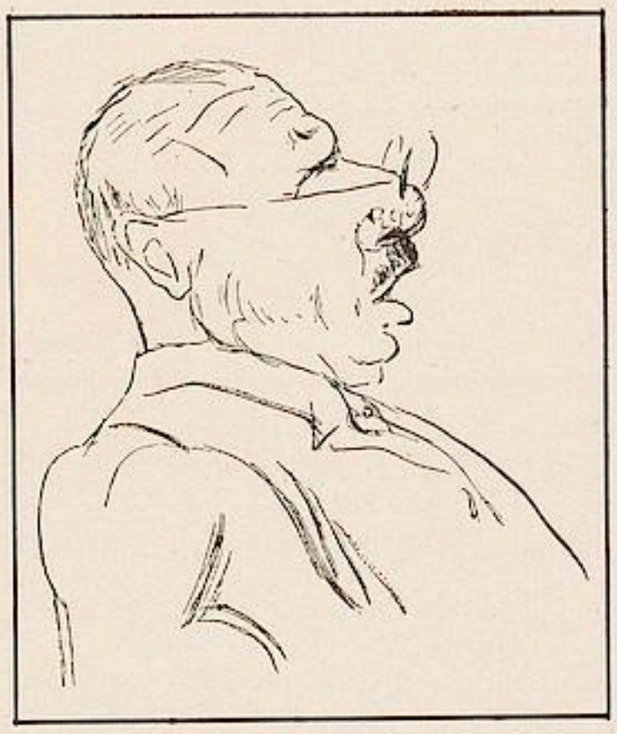
Ein vierter sagt, die Sinnlichkeit der Optik, die der Maler auf seiner Netzhaut zu spiegeln vorgebe, sei längst sublimiert in einer neuen Art von sinnlicher Geistigkeit vorhanden. Er empfiehlt sein neuestes Werk: „Vernichtung der bildenden Kunst durch produktive Kritik".



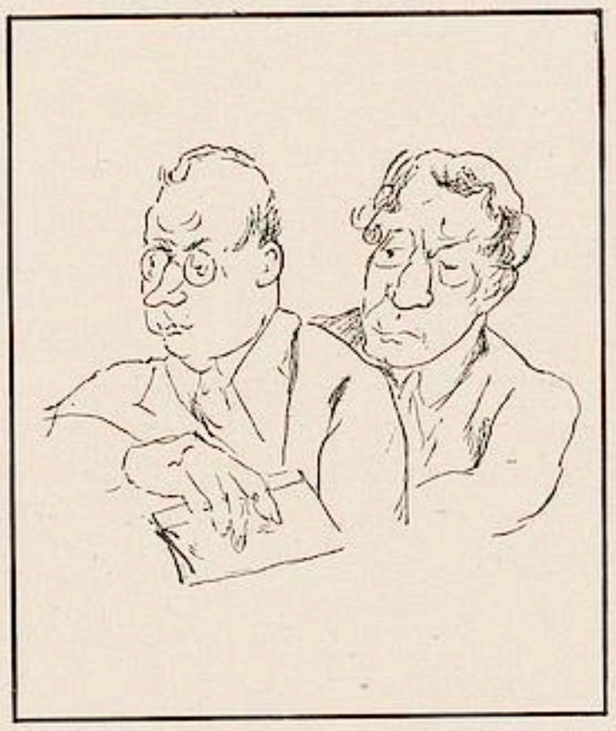
Ein fünfter Kritiker zeigt, daß und warum es der Kritik allein vorbehalten geblieben sei, diesen Dolchstoß zu führen.

Fragment aus „Magnum bonum", das als Lithographienfolge im Pontos-Verlag erscheint.

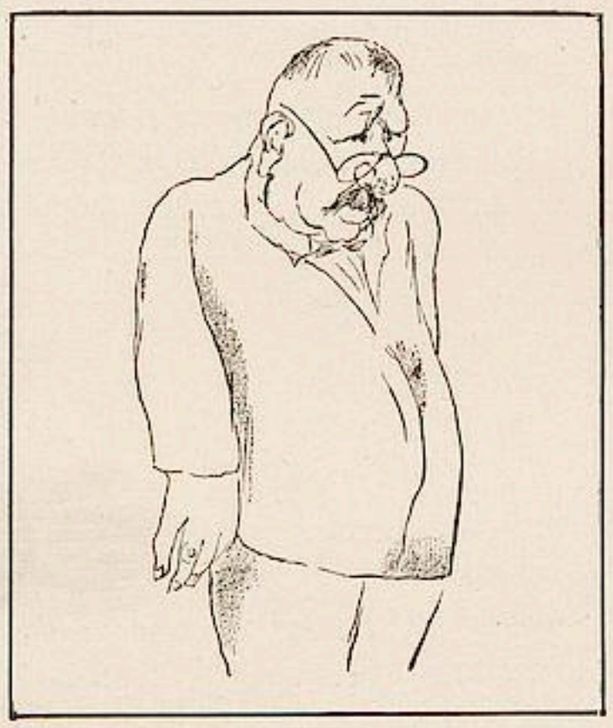
Magnus stürzt den Kritikern zu Füßen und bittet die Vermittelungsstelle zwischen ihm und dem Publikum weiter zu übernehmen.



Ein Mäzen tritt auf und erklärt, er könne nicht zugeben, daß ein Genie verkannt werde; die letzte Epoche habe darin genug gesündigt, sonst hätte van Gogh sich nicht das Ohr abgeschnitten.

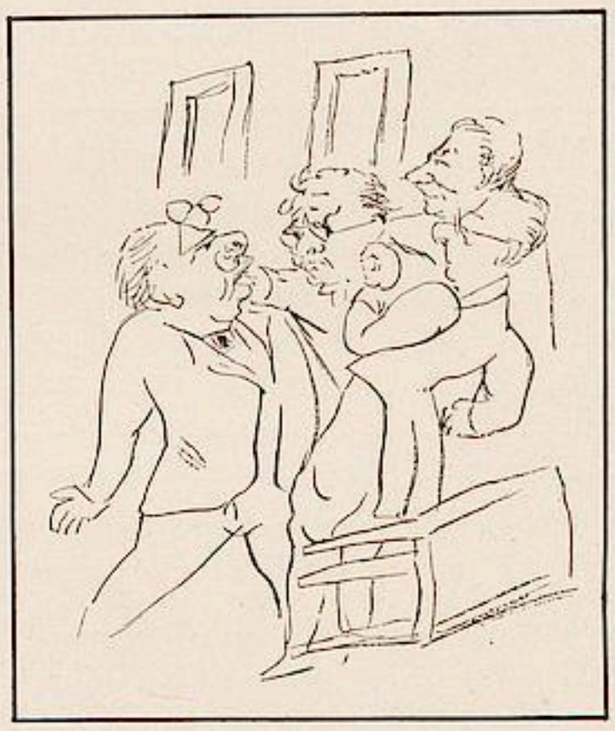


Die Kritik läßt sich durch den Snob nicht beeinflussen, sucht ihn vielmehr zur Subskription ihres neuesten Werkes der „Produktiven Kritik“ zu bewegen.



Der Mäzen wird nachdenklich und unentschlossen.

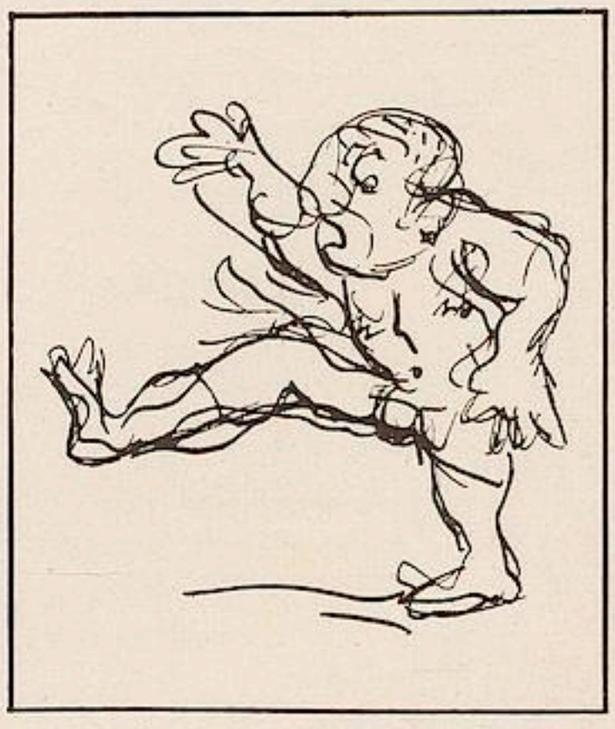
Ein Kunsthändler erklärt alle für größenwahnsinnig.



Der Mäzen wird inzwischen von Magnus und den Kritikern gemeinsam an die Luft gesetzt.

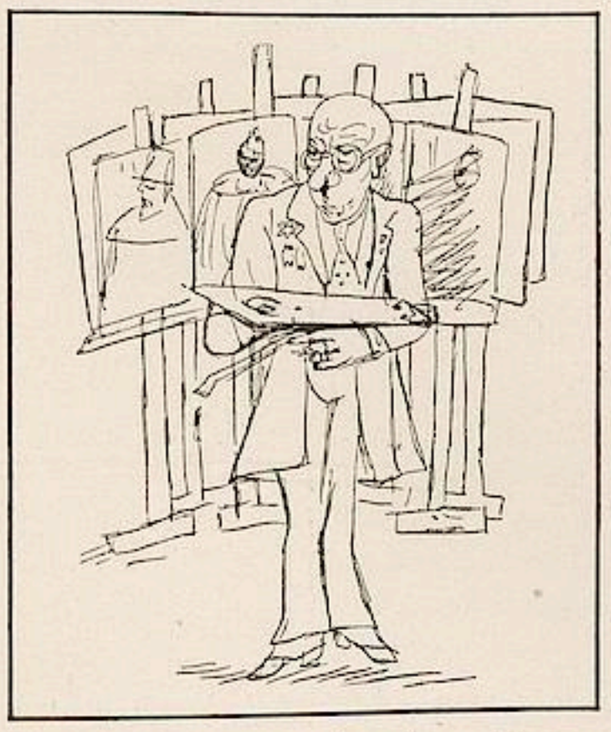
Ein Museumsdirektor beweist, daß die einzig produktive Tat der Epoche die Umgestaltung und Neuordnung seiner Galerie sei.

Dieser Anarchie ist Magnus' Romantik nicht gewachsen. In der Ausstellung bricht er zusammen.



Er eilt in ein kaltes Bad, in dem er bis zum frühen Morgen Ziehharmonika spielt.

Als er sich beruhigt hat, gibt er sich fortan dem neo-klassizistischen, mehr idyllischen Ideal hin.



Er heiratet und bereitet sich vor, Monarchenmaler zu werden, für die Zeit, wo die deutschen Fürsten zurückkehren werden. Auf Vorrat malt er die Bildnisse aller 22 vertriebenen Monarchen.

UNSER ERSTES GROSSES PREISAUSSCHREIBEN

Schlagkräftiger Name gesucht für eine neue, am 1. April 1926 einsetzende Kunstrichtung. Der Name darf nicht auf — ismus enden. Er muß absolut neu sein, wie die Richtung, die er bezeichnen soll. Er muß eine schlagende Begriffsbestimmung geben und damit das Verständnis der Richtung erleichtern. Er muß den Kunstkritikern die Handhabe bieten, die neue Richtung dem Publikum begreiflich zu machen. Da die Richtung selbst noch nicht feststeht, kann sie dem zu prämiierenden Namen angepaßt werden. Die Namenwahl ist also absolut frei.

Einsendungen erbeten bis 16. Febr. 1926 an die Redaktion.

Preise werden nicht verteilt. Dem Erfinder des preisgekrönten Namens wird jedoch freigestellt, sich auf eigene Kosten von Paul Klee portraitieren zu lassen.

UNSER ZWEITES GROSSES PREISAUSSCHREIBEN

Die auf der folgenden Seite gegebenen neun Abbildungen sind Ausschnitte aus bekannten Kunstwerken. Die Aufgabe ist, zu bestimmen, zu welchem Bilde jeder Ausschnitt gehört. Bekanntlich drückt sich die Qualität eines Kunstwerkes auf einem einzigen Quadratzentimeter seiner Oberfläche ebenso aus wie in der Totalität des Bildes. Es wird daher dem geschulten Kenner ein leichtes sein, die gestellte Aufgabe zu lösen.

Die Auflösung ist bis zum 1. April an die Redaktion zu senden.

Jeder, dem es gelingt, alle neun Ausschnitte richtig zu bestimmen, erhält erstens nach Absolvierung der üblichen Prüfungen den Doktortitel von der philosophischen Fakultät der Berliner Universität, zweitens das Recht auf lebenslänglichen Bezug der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ gegen Vorauszahlung des Abonnementspreises.

1

2

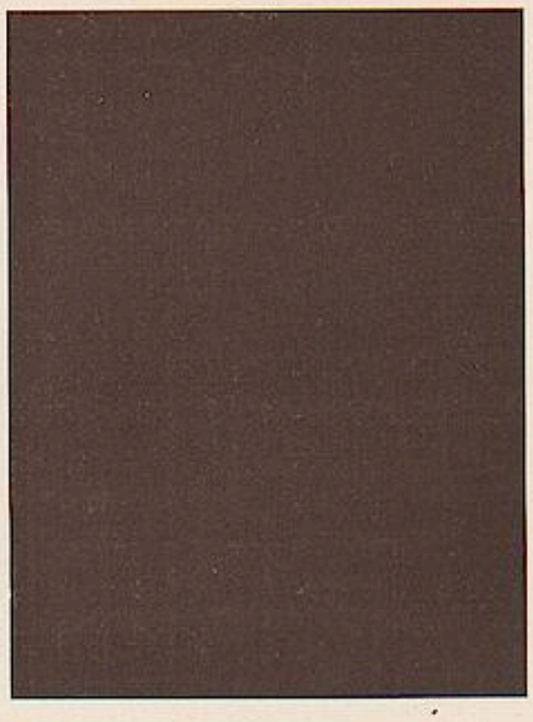
3

4

5

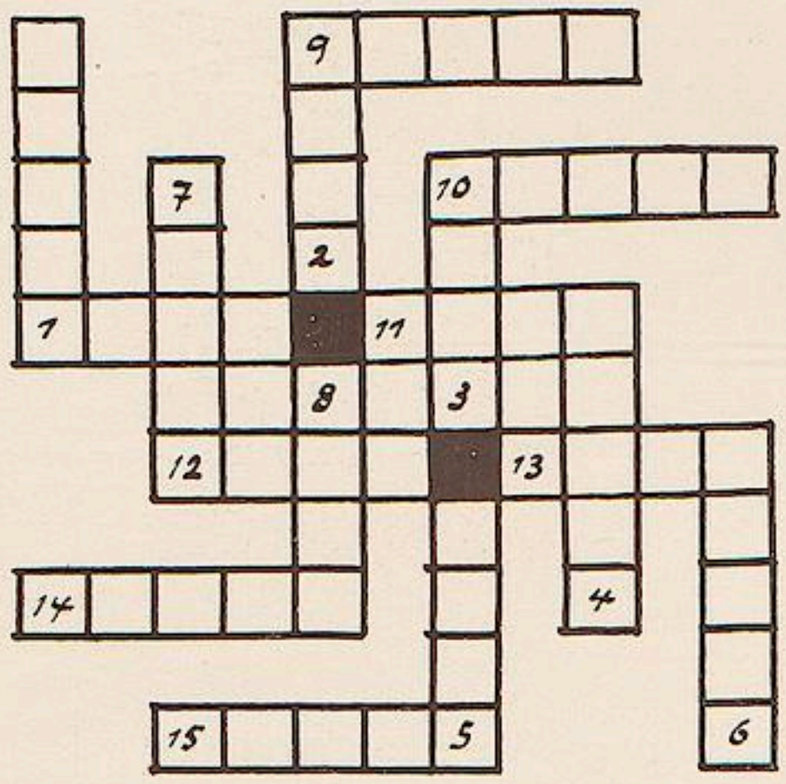
6

7



8

9



DOPPELHAKENKREUZWORTRÄTSEL

NB: Die Doppelhakenkreuzform dient denen als Abzeichen, die den Verkehr mit den Musen aus Natur und Grundsatz ablehnen.

Von unten nach oben:

1. Ein städtischer Kunstdiktator.
2. Vorname eines Kritikers, dem in Berlin die päpstlichen Weihen erteilt sind.
3. Kunstprediger, Erfinder der einzig echten Kunsttheorie.
4. Name eines durch „Kunst und Künstler" berühmt gewordenen Galerieleiters.
5. Sammelbezeichnung für das, was über Kunst geschrieben wird.
6. Grundelement einer historischen Kunstrichtung.

Von oben nach unten:

7. Unentbehrliches Hilfsmittel für die Maler der „Neuen Sachlichkeit".
8. Zwergenvolk; hat garnichts mit Kunst zu tun und ist aus dem Konversationslexikon geholt, da der Redaktion nichts einfiel.

Von links nach rechts:

1. Ein zur Museumsleitung beurlaubter braunschweigischer Referendar.
9. Schöpfer des unter 14. bezeichneten Kunstwerks.
10. Moderne Kunstkrankheit.
11. Pseudonym eines Malers aus dem Kreise des Café du Dôme.
12. Kosename des berühmtesten lebenden deutschen Malers.
13. Das Wort, womit Verleger niedrige Honorare zu rechtfertigen pflegen (nicht „Pleite").
14. Das berühmteste Werk Lionardos da Vinci.
15. Die Kunst, vor der alle Kritik zu verstummen hat.

Auflösung des Doppelhakenkreuzworträtsels

Von unten nach oben: 1. Boess, 2. Karl, 3. Derj, 4. Justi, 5. Kohl, 6. Kubus.

Von oben nach unten: 7. Kodak, 8. Akka.

Von links nach rechts: 1. Bode, 9. Lukas, 10. Ismus, 11. Levi, 12. Koko, 13. Usus, 14. Flora, 15. Antik.

Ingres war bei einem Bildhauer zu Besuch. Im Atelier stand das Modell eines Anglers, mit einer kurzen Hose bekleidet. Ingres ging mehrmals herum, sichtlich unzufrieden. Schließlich fragt er: „Wovon leben Sie, junger Mann?“ „Ich habe von Hause eine kleine Rente.“ Darauf polterte Ingres wütend los: „Wenn Sie eine Rente haben brauchen Sie doch in Teufels Namen ihrer Figur keine Hose anzuziehen.“

*

Seit dem Augenblick, wo die neu erworbene griechische Göttin im Berliner alten Museum öffentlich ausgestellt worden ist, hat die Farbe, die in Spuren noch vorhanden ist, merklich nachgelassen. Der Grund ist, daß die Göttin über den Preis von einer Million Goldmark erblaßte.

*

Dem Direktor eines mitteldeutschen Museums, einem Archäologen von echtem Schrot und Korn, wird morgens gemeldet, daß nachts ein wertvoller altdeutscher Schmuck gestohlen worden sei. „Das ist nicht so schlimm“, sagte er, „er ist ja nicht antik.“

*

Als am bayrischen Hofe in München ein Berliner Gast von Justi, dem Direktor der Nationalgalerie sprach, meinte eine Hofdame verwundert: „Merkwürdig, wir sprechen den Namen hier immer Tschudi aus.“

*

Ausruf auf einer Graphikauktion bei Graupe: „Slevogt, Bildnisradierung Emil Waldmanns, ohne Widmung des Dargestellten, sehr selten!“

*

Ein Kunsthistoriker führt eine Schar von Herren und Damen durch eine Ortschaft der Lüneburger Heide und macht Halt vor zwei Häusern. Das eine ist deutsche Renaissance, das andere Barock. Er lobt das Renaissancehaus sehr und behandelt das Barockhaus verächtlich. Den Einwurf einer Dame, daß das barocke Haus in der Qualität aber eigentlich höher stände, fertigt er schroff mit dem Wort ab: „Ach was, Qualität! Das ist auch so ein Wort von Liebermann.“

MARLICE HINZ, FEDERZEICHNUNG

*

Kaufe nie ein inkomplettes,
Noch so nettes
Inkunabelbuch.
Bald genug
Kommt die Zeit,
Wo dichs reut,
Und nur schwerlich findst du dann,
Der dirs abnimmt, einen Mann.

(Von dem einstigen Direktor des Berliner Münzkabinetts v. Sallet.)

*

Egon Friedell geht durch eine Kunstausstellung. Er bleibt vor einem kubistischen Bilde stehen, dessen Gegenstand absolut nicht zu entziffern ist. Der Maler steht zufällig neben ihm und erklärt: „Das stellt nämlich Ragusa vor.“ „Ja, sehen Sie,“ sagt Friedell, „ich wußte immer, daß ich von Malerei nichts verstehe. Ich hatte gedacht, es wäre Spoleto.“

*

Lippmann, der selbst ganz unmusikalisch war, war in einem sehr musikliebenden Hause zu Gast. Als man anfing zu musizieren, zog er sich mit einem Herrn ins Rauchzimmer zurück, und es entwickelte sich eine angeregte Unterhaltung. Der Hausherr öffnete die Tür: „Aber meine Herren, man hört drin jeden Ton.“ Darauf Lippmann: „Wir hören hier auch jeden Ton.“

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

LOUIS CORINTH, DAS FRÜHSTÜCK. 1892
(DIE MALER LANGHAMMER UND BRAND)

Kunst und Künstler

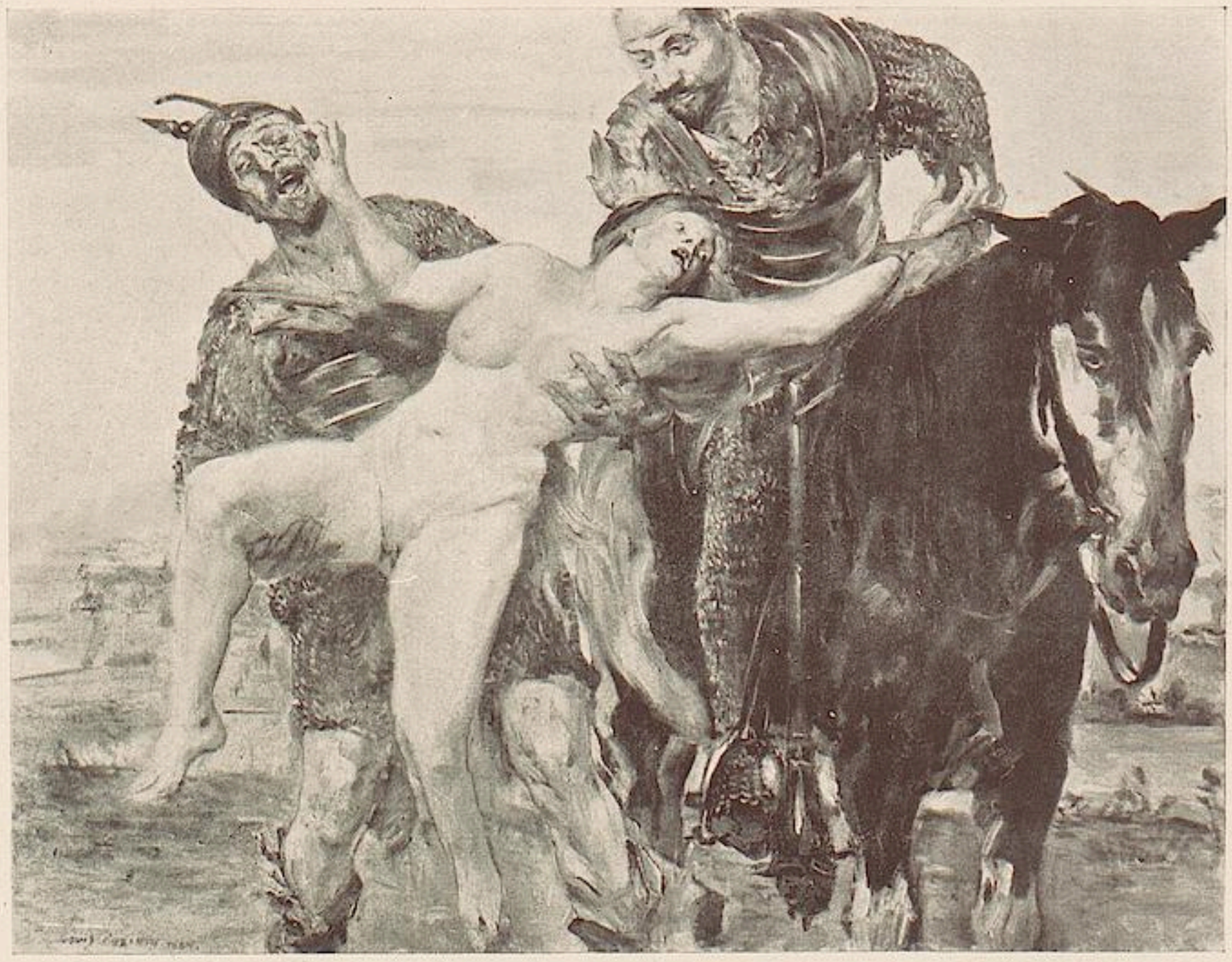
CORINTH

VON

KARL SCHEFFLER

Corinth ist in Berlin durch drei gleichzeitig in der Nationalgalerie, in der Berliner Sezession und in der Akademie der Künste veranstaltete Gedächtnisausstellungen weithin sichtbar geehrt worden. Über die Organisation dieser Veranstaltungen, über die Resonanz in der Öffentlichkeit, über die allgemeine Beurteilung Corinths mag später einmal gesprochen werden. Zunächst stellt sich angesichts des breit aufgerollten Lebenswerkes die Frage ein: wer und was war Corinth, was hat er uns bedeutet, und welche Geltung wird seine Kunst wahrscheinlich einst haben? Corinth geht jetzt in die Geschichte ein; es ist mit trunkenen Übersteigerungen nicht mehr getan, eine mehr historische Objektivität ist dringendes Gebot. Die Trauerfeiern sind verrauscht; jetzt tritt jene unsentimentale Phantasie in Wirksamkeit, womit die Geschichte ihren begabten Kindern den endgültigen Platz anweist.

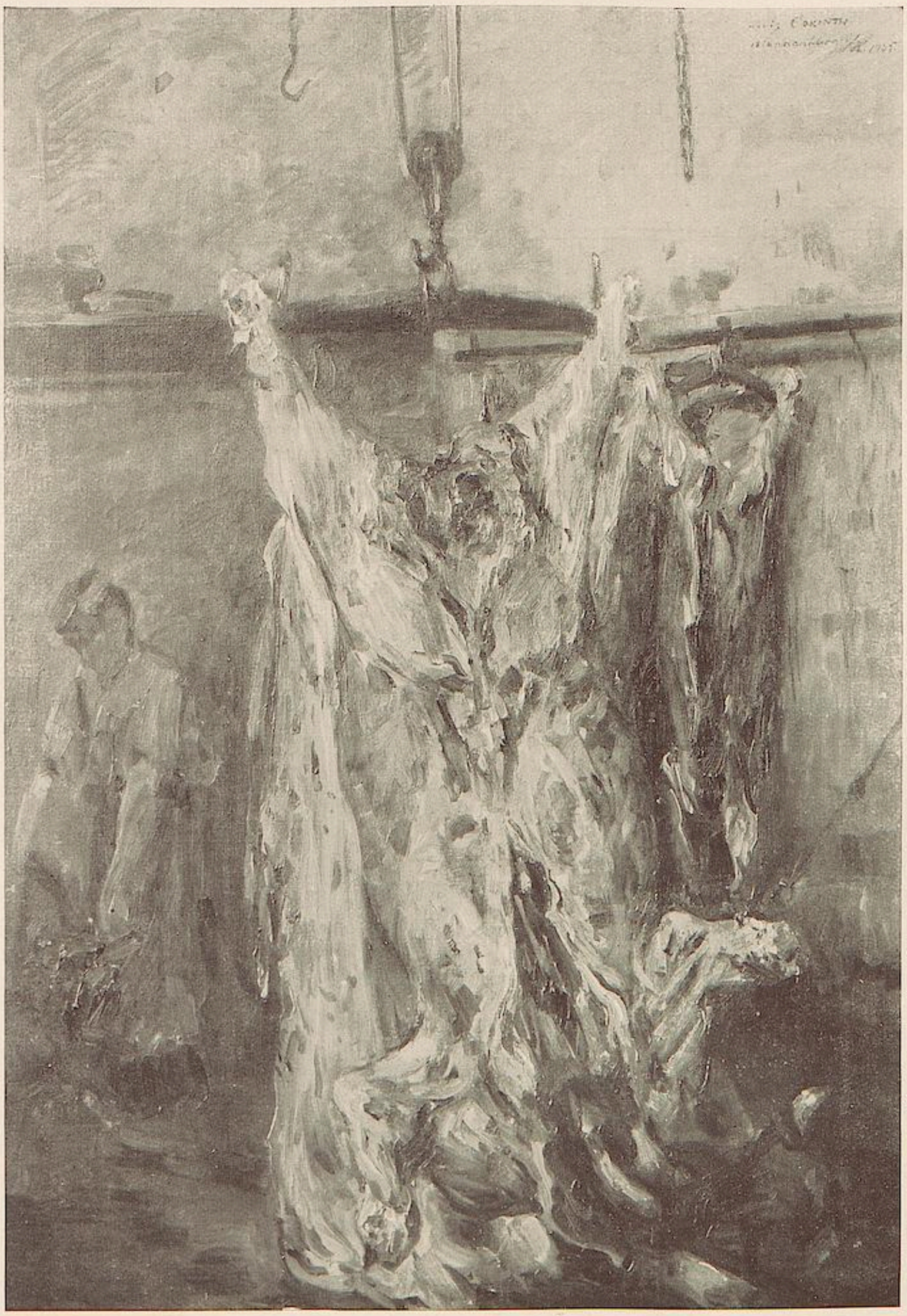
„Kunst und Künstler“ braucht sich kaum zu korrigieren. Die Zeitschrift ist solange sie besteht für das ungewöhnliche Talent und für die seltene Persönlichkeit Corinths eingetreten. Corinth ist hier gewürdigt worden, als kaum schon ein paar Dutzend Menschen etwas von ihm hielten, als er den meisten nur ein roher Provokateur zu sein schien, als seine Bilder in den Ausstellungen Gelächter und Ärger erregten. Die Schätzung hat in der Folge nicht nachgelassen und ist heute noch so stark, wie sie es ein viertel Jahrhundert lang war. Doch haben wir uns dem Talent und der Persönlichkeit Corinths auch nie blind, nie ohne Einschränkung hingegeben, so wie man sich wohl einem Führer hingibt. Alle Schätzung war stets von einem Aber begleitet, den Stimmen, die den kranken Corinth nur an Grünewald und Rembrandt glaubten messen zu dürfen, ist hier nie Raum gegeben



LOUIS CORINTH, FRAUENRAUB. 1904

worden. Wir haben Corinth geliebt und lieben ihn mit alter Treue; doch nicht ohne Kritik. Der Künstler war und ist uns der hinreißende Repräsentant — fast der einzige in Deutschland — einer lebendigen Akademie, er galt und gilt uns als ein Talent, das imstande gewesen ist, dem Begriff der Schule seine ursprüngliche Würde zurückzugeben. Wir verehren in ihm eine Persönlichkeit, die Fülle und Selbstvertrauen genug gehabt hat, sich breit und voll auszuleben und die sich im wesentlichen bis ins Alter und über eine schwere, dauernd Merkmale des Siechen zurücklassende Krankheit hinweg entwickelt hat. Und wir sehen in ihm einen Maler, der stark auf Zeitgenossen gewirkt hat, der noch jetzt jüngere Künstler entschieden beeinflußt, der ein Lehrer geworden ist, ohne unmittelbar zu lehren. Er ist geworden, was er war, indem er einfach tat, was er nicht lassen konnte: die Natur war in ihm mächtig, er durfte sich von seiner Lebenskraft vertrauensvoll führen lassen. Ohne seine ungewöhnliche Vitalität wäre er ein ausdrucksloser Maler geblieben; was ihn emporriß, was seiner Malerei das Blut, die fruchtbare Fülle und Mannigfaltigkeit gab, das war ein Überfluß an sinnlichem Lebensdrang, so groß, daß dieser Drang, trotz des stetigen Abflusses in die Kunst, dem Leben Corinths gefährlich geworden ist. Das Malen war diesem Genießer immer wie ein Schmausen, Trinken und Lieben; und als die Krankheit dem einen Riegel vorschob, war es etwas wie ein festlich rauschender Totentanz des Schmausens, Trinkens und Liebens.

Die Gedächtnisausstellungen bestätigen diese hier oft ausgesprochene Auffassung. Versucht man nun dieses Lebenswerk mit dem Werk namhafter europäischer Genossen im neunzehnten Jahrhundert zu vergleichen, — was zu tun bei einem so laut Gepriesenen nahe liegt — so rückt es auf einen zweiten Platz. Es erweist sich, daß er kein Führer ist, wie es die deutschen und französischen Maler des Jahrhunderts waren, von denen die Stilbildung ausgegangen ist. Corinth gehört nicht den Romantikern an, für die Géricault etwa repräsentiert, er ist kein Vertreter des schönen Handwerks im Sinne Courbets und Leibls, und ein Impressionist ist er auch nicht. Wem läßt er sich vergleichen und wem ist er unvergleichbar? Manet malte spontan, und Corinth tat es auch. Doch ist Corinths Spontaneität



LOUIS CORINTH, GESCHLACHTETER OCHSE. 1905

eine ganz andere. Sie beruht auf vollkommener Beherrschung des Pinsels, der Palette, des akademisch Lehrbaren und des Vortrags, sie bricht aus der Lebensfülle des Menschen hervor, wogegen Manets Spontaneität ein geistig souveränes Erleben der sichtbaren Welt war. Corinths Temperament äußerte sich darin, daß er in sehr persönlicher Weise ein Resümee vieler Anregungen gab; Manets Temperament lebte von der Entdeckung. Noch weniger ist ein Vergleich mit Cézanne möglich. Dieser Maler ging zwischen Bild und Motiv hin und her, starrte lange ergründend, ganz dem Eindruck hingegeben, auf die Natur und kehrte dann zum Bild zurück, um als Ergebnis der inneren Anstrengung einen einzigen Farbenfleck von unerhörter „Richtigkeit“ hinzusetzen. In dieser Weise hat Corinth nie gesucht und gespürt. Er fand das Richtige beim Malen, auf der Palette, beim Modellstudium und glich darin einem Schriftsteller, der sich erst beim Schreiben über sich selbst ganz klar wird. Zu Courbet sollten mehr Vergleichsmöglichkeiten da sein, um des Naturburschenhaften willen, das in Beider Wesen war. Doch ergibt auch dieser Vergleich kein Resultat. Courbet machte jede Erscheinung zum Stilleben, erfüllte die Stillebennatur dann aber mit mächtigem Elementargefühl. Corinth sah die Erscheinung nicht stilllebenhaft. Er zog sie zwar ins Atelier, dort aber bewegte sie sich wie auf einer Bühne; in seinem Talent war der literarische Zug, den Courbet haßte, er malte Gestalten, von denen Courbet gesagt hat, kein Mensch hätte sie gesehen, wie könne man sie also darstellen. Der Besucher brauchte in der Nationalgalerie von den Bildern Corinths nur in das Erdgeschoß zu gehen, um zu erkennen, welch eine andere Welt die Kunst Leibls ist. Nicht zu reden von Menzel. Wogegen in den Räumen, wo die Bilder Böcklins und sogar die von Marées hängen, der Kontrast nicht so groß erscheint. Wer hat nun eigentlich ähnliche Sujets gemalt wie Corinth: Kampf, Raub, Historien, Mythologien, Legenden und andere Altmeistermotive? Delacroix tat es. Von ihm wird erzählt, er hätte das schöne große Bild, das die Bremer Kunsthalle besitzt, in wenigen Stunden im Gesellschaftsanzug für ein Fest bei dem älteren Dumas gemalt. Ein solches Bravourstück wäre auch etwas für Corinth gewesen, ohne Bedenken hätte er jederzeit eine Helena, eine Kreuzigung oder einen Odysseus gemalt, mit vollem Pinsel, schnell und sicher und stets mit einem Meisterzug. Gleicht seine Malerei darum der Delacroix'? In keiner Weise. Obwohl beide in ihrer Art neuen Wein in alte Schläuche füllten. Der Franzose sprengte mit jedem Pinselstrich die Akademie (nicht die Tradition); Corinth benutzte sie mit jedem Pinselstrich, er lebte von ihr, wenn auch frei wie kein anderer. Delacroix war ein heroisch bewegter stolzer Geist, Corinth war ein jovialer Geist. Delacroix empfand pathetisch, Corinth nicht selten so witzig und ironisch, daß er sich der Offenbachiade näherte. Es gibt noch einen andern Künstler, von dem erzählt wird, er habe eines seiner besten großen Bilder, einen Kentauren am Meer, in wenigen Stunden vor einer Ausstellungseröffnung auf erstem Anhieb heruntergemalt: es ist der typische Münchner Bruno Piglhein. In dieser Verbindung fällt einem der Name wie von selbst ein. Piglhein läßt sich mit Delacroix nicht vergleichen und war viel weniger als Corinth; dennoch ist mit diesem eine Verwandtschaft da. Nicht nur weil Corinth in seinen Frühbildern ein typischer Münchner Maler ist, von seiten des Akademischen, des Modellhaften, des Galerietons, der Kunstgesinnung und der inneren Unberührtheit. Die Verwandtschaft liegt auch in der Lust an der Bravour, in der saftigen Dekorationsfreude, in der altmeisterlichen Kühnheit und wirkungslüsternen Handschriftlichkeit. Der Unterschied ist, daß bei Corinth ein angeborener Sinn für Wirklichkeit hinzukam, der erzogen wurde in der Schule des Naturalismus, daß er in einer Zeit lebte, in der das Wesen guter Malerei gewissermaßen neu entdeckt wurde, und daß er die Gabe hatte, in einer hinreißenden Weise Anregungen von allen Seiten aufzunehmen und zu verarbeiten, daß er besser und persönlicher als jeder andere alles, was die Zeit bewegte, zu resümieren verstand. Er ist in Teilen etwas wie ein verspäteter Historienmaler. Was ihn von den rein akademischen Historienmalern jedoch unterscheidet, ist dasselbe, was den Dichter des „Florian Geyer“, Gerhard Hauptmann, von den Schillerepigonen unterscheidet: ein aktueller Naturalismus. Corinths zeichnerisch nicht selten konventionelle Gestalten wagen zu fluchen, zu bluten, bestialisch zu wüten und zu grinsen; sie stoßen Naturlaute aus, ohne immer im tiefsten Natur zu sein. Wirklich unbefangen gesehene Natur

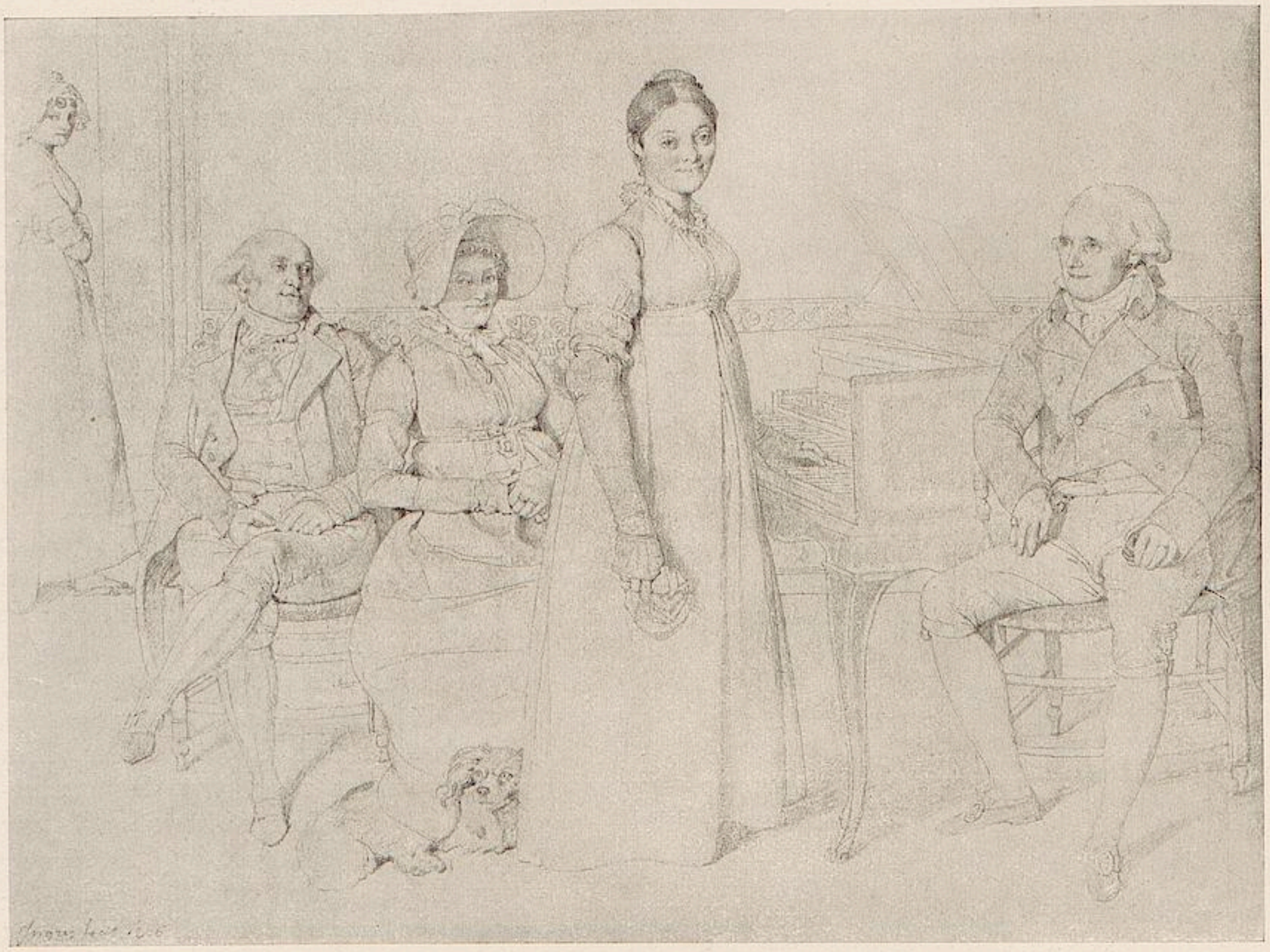
LOUIS CORINTH, WALCHENSEE IM WINTER. 1923

ist hier und dort in den guten Bildnissen der besten Zeit.

So gehört Corinth also nicht zu den Malern, deren Kunst eine Weltanschauung war und wurde, seine Malerei ruht zumeist auf Atelieranschauung. Es sind ungewöhnliche Fähigkeiten in seiner Malerei, sie hat hier und dort Meisterschaft, doch hat sie nicht im tiefsten Schicksal. In jedem Bild fast, auch in den besten vor der Natur vollendeten Bildern, ist neben dem gesunden Naturalismus irgendwie ein atelierhaftes Arrangement. In überreichem Maße ist diese Kunst gesegnet, doch erfüllt sie nicht eine Sendung. Corinth ist darum mehr repräsentativ für die deutsche als für die europäische Kunst. Es ist das Lebenswerk eines unfaustischen Menschen, der stets zum Augenblick sagte: verweile doch, du bist so schön! Der Künstler genoß sich und seine Meisterschaft; darum hatte er immer die Kunst, die Kunst hatte niemals ihn.

Man sagt, es sei nach seiner Krankheit anders geworden, als der Tod länger als ein Jahrzehnt sichtbar neben ihm herging. Doch auch dann noch, so deutlich man den Schauder spürt, ist die alte Freude am Ich, am Stoff, an der Wirkung, am Vortrag immer wieder durchgebrochen. Die Malerei wurde sogar ganz egozentrisch. Was der gestufte Ton nicht mehr hergeben wollte, mußte die oft ins Bengalische getriebene Farbe leisten, eine Buntheit, die nicht Kolorismus ist; was die Zeichnung an Korrektheit verlor, ersetzt sie durch gewaltsame Vereinfachung; für das, was an akademischer Zucht eingebüßt wurde, sprang die Naivität der Hemmungslosigkeit ein, um das Zittern der Hand auszugleichen, wurde die Form ins Lapidare getrieben. Was in den nach der Krankheit entstandenen Bildern ergreift, ist nicht etwas vom Subjekt losgelöstes Künstlerisches, sondern es ist die unmittelbare Klage der gepeinigten Kreatur in den Selbstbildnissen und Selbstbildniszeichnungen. Künstlerisch fesseln immer nur wenige Punkte, in denen Leben aufblitzt, während rings umher alles im Ungefähr verfließt. Alles in allem ist es so, daß Corinth sich bis zum letzten Tag seines Lebens in seiner Weise entwickelt hat, daß er nicht nur mit Erfolg dem Verfall Widerstand zu leisten, sondern daß er seine Kunst zu vertiefen gestrebt hat. Das ist seine eigentlich ethische Tat. Aber die Malerei nach der Krankheit ist nicht, wie es so oft gesagt wird, bedeutender als die der gesunden Mannesjahre, sie ist im Gegenteil im ganzen schwächer, wie es ja auch natürlich ist. Aber daß sie so ist, wie sie ist, so erfüllt von stammelndem Lebenswillen, von Arbeitseifer, von nachklingender Meisterschaft, von einer nur noch in sich selbst kreisenden, zuckend sich äußernden Vitalität — das ist viel, das konnte nur einem Künstler von Wuchs möglich werden, das ist ergreifend, weil dadurch am Schluß in das Lebenswerk menschlich wenigstens etwas kommt, was vorher nicht zu spüren ist und was zumeist doch vermißt wird: Schicksal.

Corinths Kunst wird in der allgemeinen Schätzung noch manche Wandlung durchmachen, ehe das Urteil einigermaßen feststeht. Zurzeit ist die Schätzung so übertrieben, daß die Gefahr eines Rückschlags besteht. Am stärksten wird immer der Maler wirken. Der Zeichner der Graphiker geht neben dem Maler nur einher. Was die Zeitgenossen zumeist gefesselt, ja erregt hat, wird mit der Zeit mehr zurücktreten. Dafür werden die guten schulmäßigen Fähigkeiten dann besser gewürdigt werden. Corinth wird mehr als Repräsentant einer Zeit gelten, denn als Schöpfer von Ewigkeitswerten. Immer aber wird er interessieren durch das in Kunst verwandelte Leben seines Blutes.



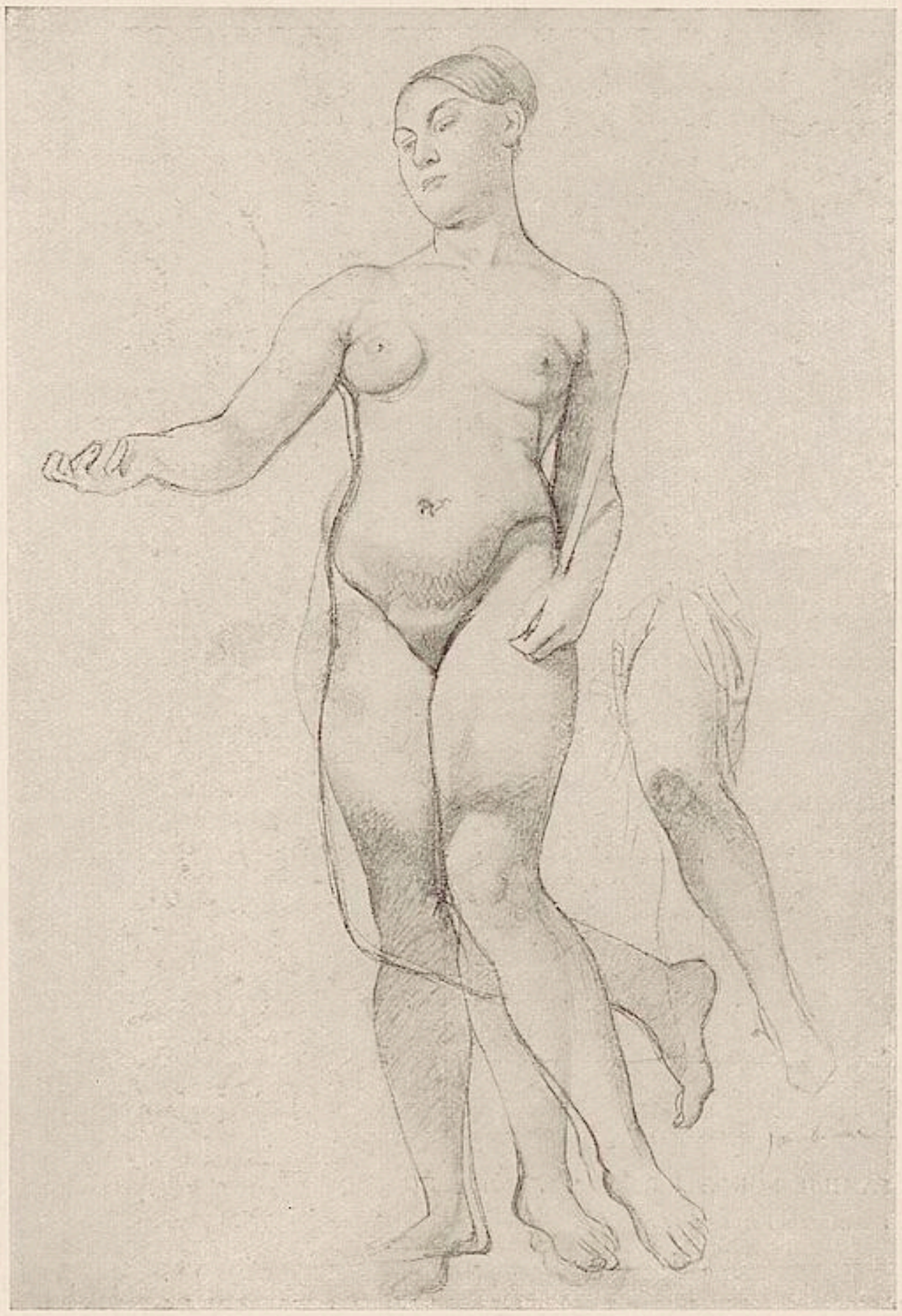
J. A. D. INGRES, DIE FAMILIE FORESTIER. 1806. ZEICHNUNG
PARIS, SAMMLUNG HENRY LAPAUZE

INGRES UND DELACROIX

VON

HANS VOLLMER

In seinem wundervollen Buche „Eugène Delacroix“ spricht Meier-Graefe seine Verwunderung darüber aus, daß die Kritik es nie gewagt habe, den Unterschied zwischen dem Monumentalstil Delacroix' und dem Ingres' in unzweideutiger Weise festzulegen. Das liegt doch wohl in erster Linie daran, daß sich von Ingres' Monumentalwerken nur so weniges erhalten hat: die Dekorationen auf Schloß Dampierre — die Hauptleistung des Monumentalmalers Ingres — sind schwer zugänglich und sind unvollendet geblieben; die wenigen vollendeten Partien sind dazu so ruinös überkommen, daß ein abschließendes Urteil kaum noch möglich ist. Der große Plafond mit der Apotheose Napoleons im alten Pariser Rathaus ist verbrannt — offenbar ein zu verschmerzender Verlust für die Kunst, wenn man nach der Louvreskizze urteilen darf. So bleiben das „Martyrium des heiligen Symphorian“ in Autun, die Homer-Apotheose im Louvre und der „Jesus unter den Schriftgelehrten“ in Montauban — diese drei allerdings aufschlußreich genug, um aus einer Konfrontation mit Delacroix lehrreiche Schlüsse zu ergeben von grundsätzlicher Bedeutung für den



J. A. D. INGRES, STUDIE ZUR „APOTHEOSE HOMERS". ZEICHNUNG. 1827
MONTAUBAN, MUSÉE INGRES

Charakter zweier so stark divergierender Richtungen, wie sie die beiden Namen Ingres und Delacroix bezeichnen. Auch das mustergültig ausgestattete neue Ingres-Buch von Lili Fröhlich-Bum*, das sich das schöne Ziel setzt, die Kenntnis über einen der erlauchtesten Geister der neueren französischen Kunst in Deutschland zu mehren, schneidet diese interessante Frage leider nicht an, obgleich eine Parallele zwischen den beiden großen Rivalen, wenigstens in ganz summarischen Linien, gezogen wird — übrigens trotz ausdrücklicher Verwahrung gegen eine Abschätzung des Wertes beider. Fr.-B. läßt nicht im unklaren darüber, daß sie — wenn denn doch einmal vergleichend abgeschätzt werden soll — Ingres die Palme zu reichen bereit ist als demjenigen, „der nicht gewaltsam orgiastisch, ins Überlebendige gesteigerte, in keiner Beziehung mehr zum Geist der Zeit stehende Kompositionen schuf". Mit diesem negativ formulierten Lobe rückt die Verfasserin dem Barock Delacroix' zu Leibe, dem „großen Rausch" des Schöpfers der Löwenjagden und der morgenländischen Phantasien, dessen Pathos in den „grauen Tag der Aufklärung, die Zeit der naturwissenschaftlichen Entdeckungen, die Zeit der Prosa" nicht mehr hineinpaßte. Ein Kronzeuge dafür, wie Ingres die Zeichen dieser neuen Zeit begriffen habe, ist der Verfasserin dessen „Apotheose Homers", die „keine Szene aus einer Epopöe, kein Heldenmärchen, sondern die geistigen Größen aller Zeiten ruhig vereint zeigt, wie sie in friedlichem Beieinander im Bewußtsein einer Menschheit fortlebten, die kein Zwang zu schöpferischer Exklusivität mehr einseitig und ungerecht machte". Diese ganz an dem Gegenständlichen haftende Kritik verkennt nicht nur den Kern der Leistung Delacroix' in merkwürdiger Weise, sondern geht auch von unhistorischen Prämissen aus. Nicht die Stoffwelt Delacroix' empfanden die Zeitgenossen als etwas ihnen Fremdes, sondern seine neue Form, seine neue Koloristik und seine neue Behandlung der Linie. Selbst aus einer so bis zur Borniertheit einseitigen Kritik, wie sie etwa die Maxime Du Camps* ist, spricht immer nur der Haß gegen die „instincts du coloriste". Ein auf Davids Palette und seine veristische Form eingeschworener Geschmack konnte es nicht verzeihen, daß hier die Malerei zu nichts anderem als einer „affaire de coloriste" gemacht wurde. Du Camp zetert zwar auch über die „apparences épileptiques" der Delacroixschen Figuren, das „antihumaine" seiner Menschen, aber das wesentliche Ärgernis bereitet ihm die Farbe. (Freilich muß selbst dieser

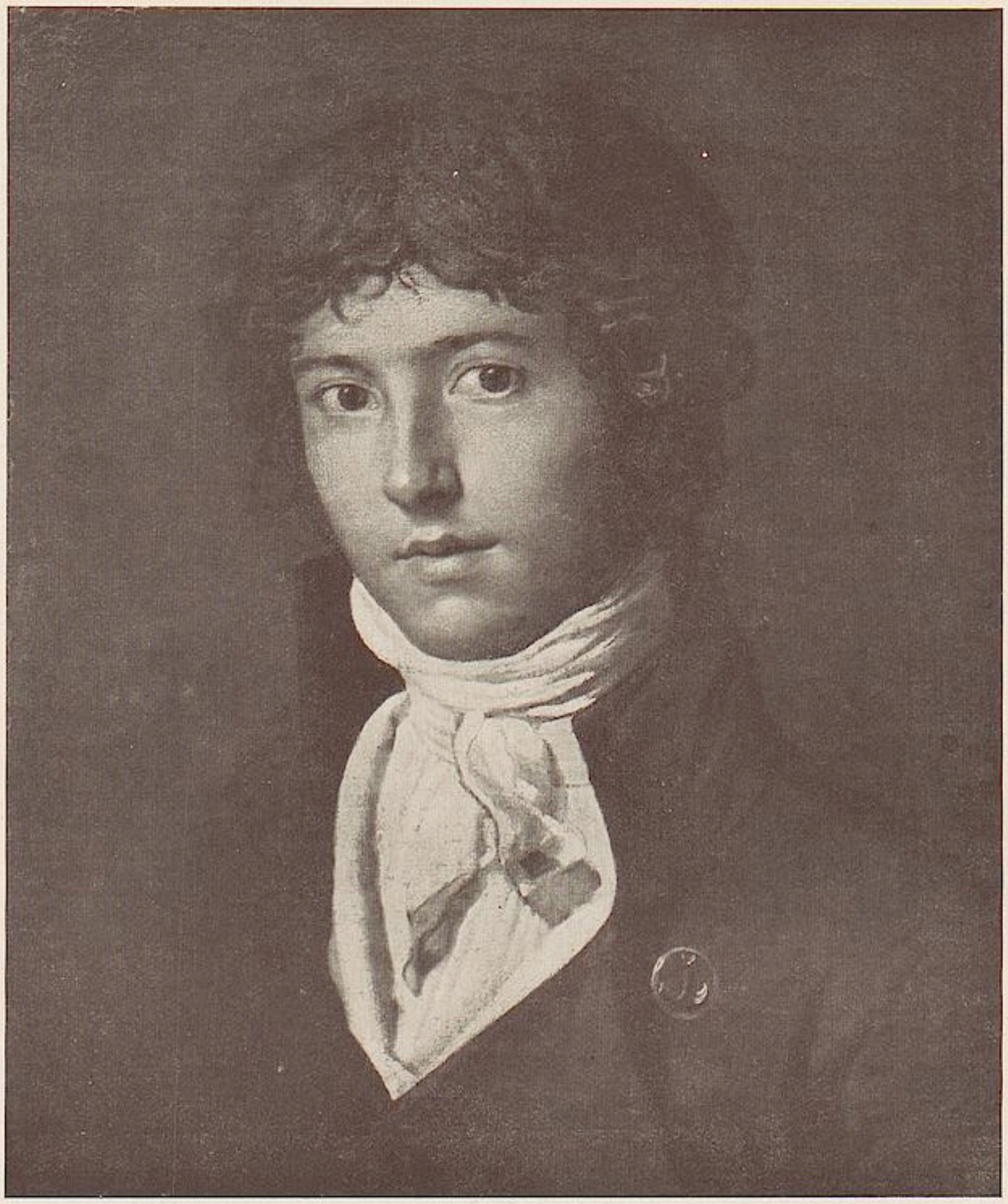
* Manz Verlag, Wien-Leipzig 1924. Diesem Buch sind die hier mitgeteilten Abbildungen nach Werken von Ingres entnommen.

* Maxime Du Camp, Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855. Paris 1855.

J. A. D. INGRES, SELBSTBILDNIS. 1804
CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ

Reaktionär die hinreißende Pracht des „peintre décorateur“ mit sauer-süßer Miene anerkennen.)

La couleur pour la couleur! Mit diesem auf Delacroix geprägten Schlagwort charakterisiert er die Richtung und verurteilt sie gleichzeitig als ästhetischen Snobismus. Derselbe Du Camp wirft aber seinem Liebling Ingres vor, daß er seine Zeit verkannt habe („méconnu son temps“) und daß er sein Ideal „außerhalb alles dessen gesucht habe, was uns interessieren und erheben könnte. „Il n'était point de ce monde . . . il vivait absolument dans le siècle de la renaissance, dont il s'était fait



J. A. D. INGRES, BILDNIS M. BERNIER. UM 1800
PARIS, SAMMLUNG HARO

l'homme.“ Die „Apotheose Napoleons“ ist ihm zu antik, für einen Achill passend, aber nicht für den Genius des modernen Imperators. Ingres ist ihm groß nur dann, wenn er sieht und nicht sich erinnert, „denn Raffael und seine Zeit haben nichts mehr in unseren Tagen zu tun“. Mit diesem Urteil eines Zeitgenossen und begeisterten Verehrers Ingres' kontrastiert sonderbar das Urteil der Verfasserin, die eine Superiorität Ingres' über Delacroix gerade daraus herleiten will, daß Ingres derjenige war, „der nicht aus dem Rahmen seines Jahrhunderts heraussteigen wollte“.

Die „Apotheose Homers“ ist ein Hauptbeispiel des Ingresschen Monumentalstils. Als Deckengemälde gedacht, „verrät“ — wie auch Fr.-B. zugibt — „kein Strich auf dem im Louvre senkrecht aufgestellten Gemälde diesen Zweck“; sehr richtig betont die Verfasserin, daß hier kein individuelles Versagen vorliegt, sondern ein Symptom des Zeitstils, das man schon bei David beobachten könne. Um so erstaunlicher wirkt gerade von diesem Gesichtspunkt aus eine Leistung wie Delacroix' Plafond der Galerie d'Apollon, dessen Bild — auch eine Apotheose! — die Mitte füllt, „nicht wie dafür gemacht, sondern als ob die Umgebung nach ihm gemacht sei“ (Meier-Graefe). Ingres gibt in einem symmetrisch verteilten, bühnenmäßig in drei Etagen angeordneten Arrangement eine Versammlung von Statisten, deren weltgeschichtliche Bedeutung nur aus einem Kommentar ersichtlich wird. Die Verfasserin hebt die „ebenmäßig ponderierte harmonische Darstellung“ des Aufbaus hervor, die indes auf ganz akademisch angewandten Rezepten beruht. Schon der alte Julius Meyer kritisiert mit Recht die Gleichförmigkeit der Motive und die unrhythmische Anordnung der Assistierenden, die den thronenden Homer „mehr umdrängen als umstehen“. Das geradezu katastrophale Mißverhältnis zwischen Architektur und Figuren verhindert eine Stützung der Gruppe im Sinne einer rhythmischen Bindung. Diese Tempelfront erfüllt überhaupt keine Funktion, weil sie in die Kompositionsrechnung nicht mit eingestellt ist; denn die Figuren nehmen gar keinen Bezug auf sie; rein gedanklich legitimiert, ist sie lediglich eine, noch dazu wenig feinfühlig behandelte, Kulisse. Ihre Überschneidung durch die sehr ungeschickt in die Versammlung ein Loch sprengende

J. A. D. INGRES, „LA BELLE ZÉLIE". 1806

[ROUEN, MUSEUM

geflügelte Nike läßt sie noch winziger erscheinen als sie tatsächlich ist. Die Köpfe der beiden unmittelbar hinter Homer Postierten geraten in gefährlichen Konflikt mit den Kapitellen, und das Haupt Homers selbst sitzt ganz unglücklich eingezwängt zwischen diesem Doppelpaar von Säulen- und Menschenköpfen. Man braucht nur die kindliche Art der figuralen Füllung des Giebelfeldes zu betrachten, um festzustellen, wie vollkommen Ingres das Gefühl für rhythmische Füllung einer gegebenen Fläche abging. Wenn Delacroix eine Architektur baut, so benutzt er sie in einzigartiger Weise dazu, den Sinn des Vorganges zu erhöhen, die Komposition zu klären und die Wirkung des Geschehens zu verstärken; das großartigste Beispiel bietet das Heliodorfresko, wo das Auge des Betrachters mit magischer Gewalt auf den am Boden sich wälzenden Körper gelenkt wird, wozu die Führung der mächtigen Säulenarchitektur im Hintergrunde nicht zu entbehren ist*. Auch in weniger anspruchsvollen Kompositionen Delacroix' ist diese lineare Ökonomie zu beobachten — trefflich zum Beispiel in dem Emmausbild bei Bernheim, wo die Krümmung des Treppenlaufes geradezu zum Angelpunkt der ganzen Komposition gemacht ist.

Die Kompositionsmängel der „Apotheose des Homer" häufen sich in dem „Symphorian", wo es sich nicht um eine ruhige Existenzschilderung, sondern um die Darstellung bewegten Geschehens handelt; hier hat Ingres ein Massenorchester aufgeboten, über das er während des Spiels jede Führung verloren hat. Aus dem lebensgefährlichen Gedränge, das den römischen Centurio umwogt, lösen sich nur die Gestalten des Heiligen selbst und der beiden Schergen heraus, diese dank einer michelangelesken Kolossalität der Bildung ihrer Physis, jener dank eines reichlich theatralisch geratenen ausladenden Gestus der Arme, dessen seelischer Ausdruckswert nur sehr gering ist. Wenn aus dem Menschenchaos des Hintergrundes der Eindruck flutender Bewegung erstände, könnte man versöhnt sein; so aber bleibt nur der Eindruck eines hilflosen Sichzusammenpressens einer Menschenmasse auf einem Raum, der sie garnicht aufzunehmen imstande ist. In dem späten „zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten" in Montauban kehrt Ingres zur streng symmetrischen Anordnung zurück, kommt dafür aber nicht über den Eindruck „tötender Langeweile" hinaus, wenn das Verhältnis zwischen Architektur und Figur hier auch ein wesentlich saubereres ist als in dem „Homer". Eine freirhythmische Figurengruppierung um eine betonte Mitte herum versucht er in dem „Goldenen Zeitalter" in Dampierre; aber auch hier vermißt man ein eigentliches, die vielen (z. T. sehr schönen!) Einzelmelodien zusammenfassendes Linienthema; man braucht nur die Vorstudien für die Gesamtkomposition von Dampierre auf diesen Gesichtspunkt der Verteilung der Massen und der rhythmischen Aufteilung der Fläche hin durchzugehen, so erkennt man, wie wenig Ingres sich um diese Dinge sorgte, die für den geborenen Dekorateur vom Schlage eines Delacroix notwendigerweise den Ausgangspunkt aller Bemühungen bildeten.

In seinem Journal notiert Delacroix unter dem 26. Mai 1858: „Ingres, der es niemals verstanden hat, eine Szene so anzuordnen, wie die Natur sie zeigt, glaubt sich Raffael ähnlich, wenn er gewisse Gesten, gewisse Raffael eigentümliche Haltungen nachäfft, die bei ihm allerdings eine gewisse Anmut haben, die an die Raffaels erinnert; aber man spürt wohl bei letzterem, daß all das aus ihm herausströmt und nicht gesucht ist." Und seine Eindrücke über die Ingres-Ausstellung 1855 faßt er — allerdings in einer offenbar wenig aufnahmefähigen Stimmung, denn vierzehn Tage darauf revidiert er sein Urteil nicht unwesentlich — in die bezeichnenden Worte zusammen: überall Anstrengung und Prätention, nirgends eine Spur von Natürlichkeit! Dieses Urteil ist darum merkwürdig, weil man umgekehrt Delacroix so häufig — und zwischen den Zeilen kann man das wieder bei Fr.-B. lesen — diesen selben Vorwurf des Mangels an „Natürlichkeit" gemacht hat. Meier-Graefe hat ein scharfes Epitheton für diejenigen, denen das Barock Delacroix' das Natürliche seiner Komposition verdeckt, die hinter seinem Pathos nur eine Formel und nicht „die Fülle einer lebensträchtigen Form" erkennen. Delacroix, der viel zu sehr Künstler war, als daß er sich dem Genie seines Feindes hätte verschließen können, hatte für alle wesentlichen Eigenschaften Ingres' Bewunderung und ein vorurteilsloses Verständnis. Baudelaire erzählt, daß Delacroix wiederholt und sorgfältigst Photographien von Bleistiftbildnissen Ingres' ko-

* In ähnlicher Weise wird die Supplikantengruppe in der „Einnahme Konstantinopels" ideell unterstützt durch die Säulenfolge über ihren Köpfen.

J. A. D. INGRES, Mme LA COMTESSE DE TOURNON. 1812
PARIS, MME. LA COMTESSE DE CHABANNES-LA-PALICE

piert habe. „Le dessin d'Ingres“ notiert Delacroix mit lakonischer Kürze unter dem 12. Mai 1856 in sein Tagebuch; wer diesen Telegrammstil zu lesen versteht, weiß, welche Fülle von Lob und Bewunderung hier zwischen den Zeilen versteckt ist. Diese Kritik kann sich also nur gegen den Monumentalstil Ingres' richten, dessen Komposition immer etwas Gequältes, Gekünsteltes anhaftet, das sich um so peinlicher fühlbar macht, je größer das Figurenaufgebot und der szenische Apparat ist, den er in Anspruch nimmt. Mit diesem Mangel an Natürlichkeit kann sich verbinden — und verbindet sich

bei Ingres tatsächlich — ein Höchstmaß von Wahrheit, das nicht nur den Porträtisten auszeichnet. Wenn Fr.-B. freilich behauptet, die Erkenntnis, „daß das Höchste in der Kunst die Wahrheit sei", habe Ingres über David hinausgeführt, so ist damit eigentlich herzlich wenig gesagt. Von einer objektiv richtigen Wiedergabe der Natur ist der Maler der „Grande Odalisque" oder der „Baigneuse de Valpiçon", dieser machtvollste Stilist des Nackten, doch — Gott sei Dank! — mindestens ebenso weit entfernt wie der Maler des „Schwurs der Horatier" oder der „Femmes d'Algier". Über den „Realismus" Ingres' ließe sich eine Abhandlung schreiben; mindestens eine Andeutung der Umrisse derselben dürfte eine Ingres-Biographie auf keinen Fall schuldig bleiben. Was Meier-Graefe, der einmal von dem „Noli me tangere" der Gestalten Ingres' spricht, von Manets „Olympia" sagt, sie sei „ein vom Körperlichen gelöster Rhythmus, eine höhere Welt von Abstraktion", das gilt genau so von der Odaliske Ingres'. Der Porträtist David aber, der Schöpfer der Bildnisse des Grafen Potocki und der Mme Verninac, Pius' VII. und Marats, hatte mit nicht um einen Schatten weniger leuchtenden Lettern als sein Schüler die Wahrheit als Devise auf sein Panier geschrieben. Wenn ein Davidsches Porträt sich dennoch und sogar recht wesentlich von einem Ingres'schen unterscheidet, so sind hier Differenzen der Individualbegabung ausschlaggebend. Es fehlt Davids Zeichnung jenes Höchstmaß von Intellektualität des Ausdrucks, um dessentwillen die Franzosen in Ingres den „maître le plus français" verehren; auch reicht David als Analytiker der menschlichen Physiognomie — selbst in seinen besten Porträtarbeiten — an Ingres nicht heran. Aber die Absicht, die auf eine absolute Objektivierung der Erscheinung zielt, ist bei ihm um keinen Deut weniger entschieden als bei Ingres.

Für einen Zeitgenossen wie Du Camp bedeutete Raffael ein Hindernis für seine uneingeschränkte Liebe zu Ingres. Delacroix verhält sich nicht annähernd so exklusiv seinem Ideal Rubens gegenüber, wie Ingres seinem Ideal Raffael. Das Vorbild Veroneses („le glorieux Paolo"), dessen Clairobscur er aufs höchste bewundert, spielt für Delacroix eine fast ebenso wichtige Rolle wie das des Rubens, der ihm übrigens durchaus nicht jenseits jeder Kritik steht. Rembrandt und Tizian, Poussin und Watteau umfing sein Geist mit gleicher Liebe. Er kopiert Cranach in Antwerpen, und Dürer ist ihm „der wahre Maler, der die Natur ihrem ganzen Umfange nach kennt".

Baudelaire durfte Delacroix das Zeugnis ausstellen: Er liebte alles, er konnte alles malen und wußte alle Arten von Begabungen zu schätzen. Wie weit bleibt Ingres mit seinem Haß gegen Rubens und Velazquez hinter dieser großartigen Objektivität zurück, hinter der eine universale geistige Veranlagung steht. Delacroix war viel weniger „Nachahmer" des Rubens als Ingres „Nachahmer" Raffaels war. Es gibt kein einziges Bild im Werke Delacroix', das auch nur annähernd so handgreiflich auf Rubens wiese, wie Ingres' „Vœu de Louis XIII" auf Raffael weist. Man kann darum die Leistung Delacroix' gar nicht gründlicher mißverstehen als mit der Behauptung der Verfasserin: „Delacroix wollte Rubens' gigantische Bewegtheit neu auferstehen lassen . . ."; als ob in diesem einzigartigen Verhältnis: Rubens-Delacroix, überhaupt ein Wollen und nicht vielmehr ein Müssen, eine aus dem elementaren Drange innerer Wesensverwandtschaft herausfließende Selbstverständlichkeit ausschlaggebend gewesen wäre! Dämonische Gewalten waren es, die ihn zu Rubens und dessen „großen Rausch", dem „outré", wie Delacroix es nennt, trieben. Vollends aber drückt die Verfasserin diese originalste Begabung seines Jahrhunderts auf das Niveau eines Eklektikers herab, wenn sie einen Bruch in dem Werke Delacroix' feststellen will, „der uns schließlich in der ganzen imitatorischen Kompositionskunst des neunzehnten Jahrhunderts entgegenklafft"! Gegen diese historisch ganz unbelegbare Behauptung kann gar nicht scharf genug Front gemacht werden. Die Dekorationskunst Delacroix' war über alle Nachahmung erhaben, aber Ingres' „Apotheose Homers" hat in einer die Kunst des Meisters furchtbar verflachenden Schulnachfolge verhängnisvolle Nachahmung gefunden — nicht nur in Frankreich! Kaulbachs „Zeitalter der Reformation" ist durchaus als ein aus diesem Boden aufgeschossenes Reis zu betrachten.

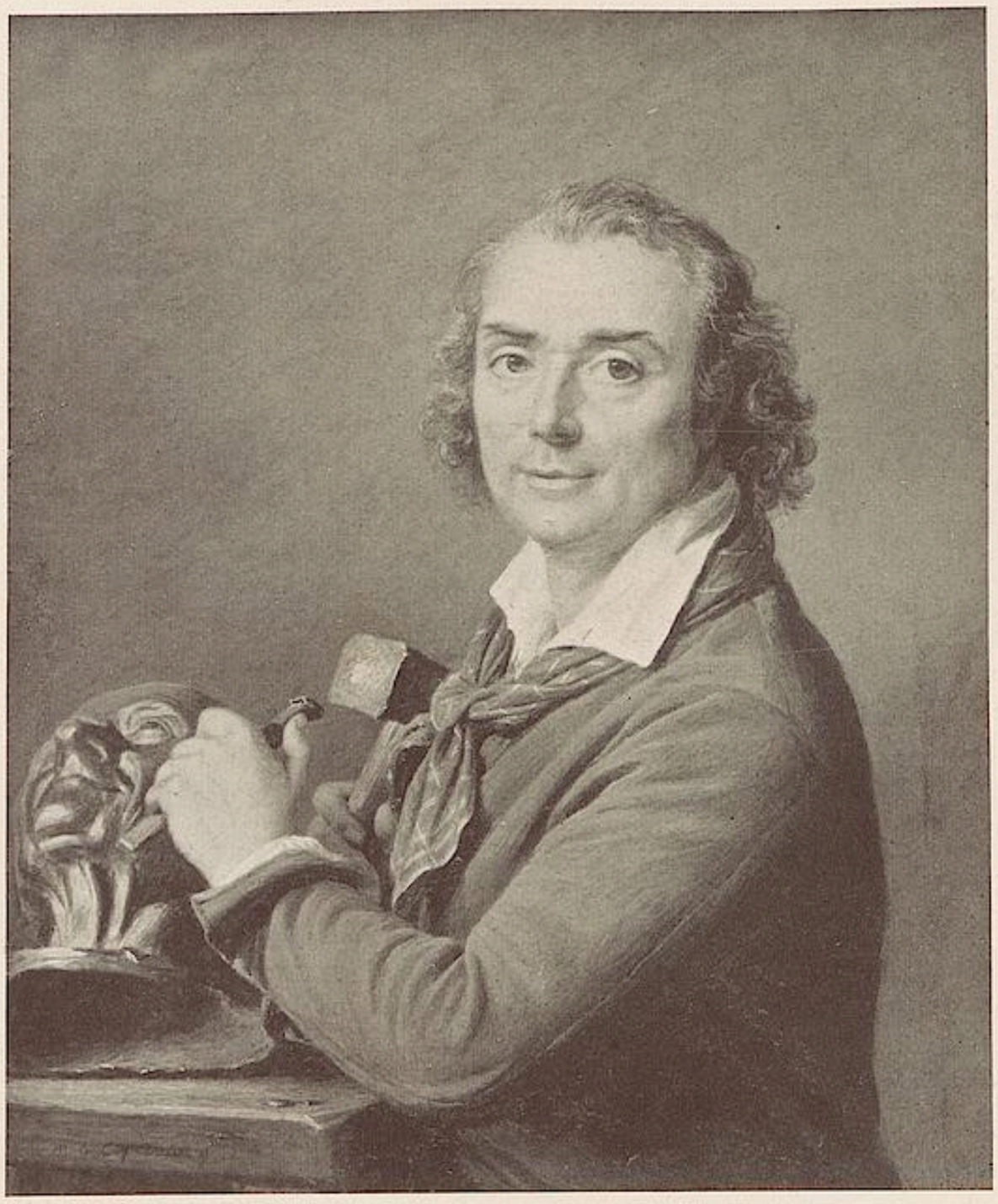
Und damit kämen wir zu der interessanten Frage des Einflusses Ingres' auf die deutsche Kunst, worüber man leider auch aus dem Buche der Fr.-B. nichts Näheres erfährt. Als Peter Cornelius 1838 in Paris weilte, wo er wie ein Fürst aufgenommen wurde, hat ihm — wie wir aus

J. A. D. INGRES, Mme INGRES. 1856

PARIS, MME. ALBERT RAMEL

EUGÈNE DELACROIX, ENTWURF „ZUR VERTREIBUNG DES HELIODOR“ IN DER ST. SULPICE

einem authentischen Ausspruch, der auch bei Fr.-B. nachzulesen ist, wissen — Ingres' „Apotheose Homers“ den tiefsten Eindruck gemacht. Was mag der Deutsche an diesem frostigen Assistenzbilde so bewundert haben! Das Gedankliche des Themas hat seinen Geist, der sich damals mit den Ideen der Gestalten des Münchner Götter- und Heldensaales trug, sicher stark gefesselt. Aber es muß mehr gewesen sein als die rein inhaltliche Seite, was ihm so imponierte. Die Beziehungen zwischen Ingres und dem Corneliuskreise, über die man gerade in einer deutschen Ingres-Biographie wohl etwas zu erfahren erwarten dürfte, verlangen erneut dringend nach Aufklärung.



MLLE CAPET, BILDNIS HOUDONS. 1800. MINIATUR
MUSEUM IN CAEN

HOUDON
ZUR ZEIT DER REVOLUTION UND DES KAISERREICHS

VON

LOUIS RÉAU
DEUTSCH VON MARGARETHE MAUTHNER

I

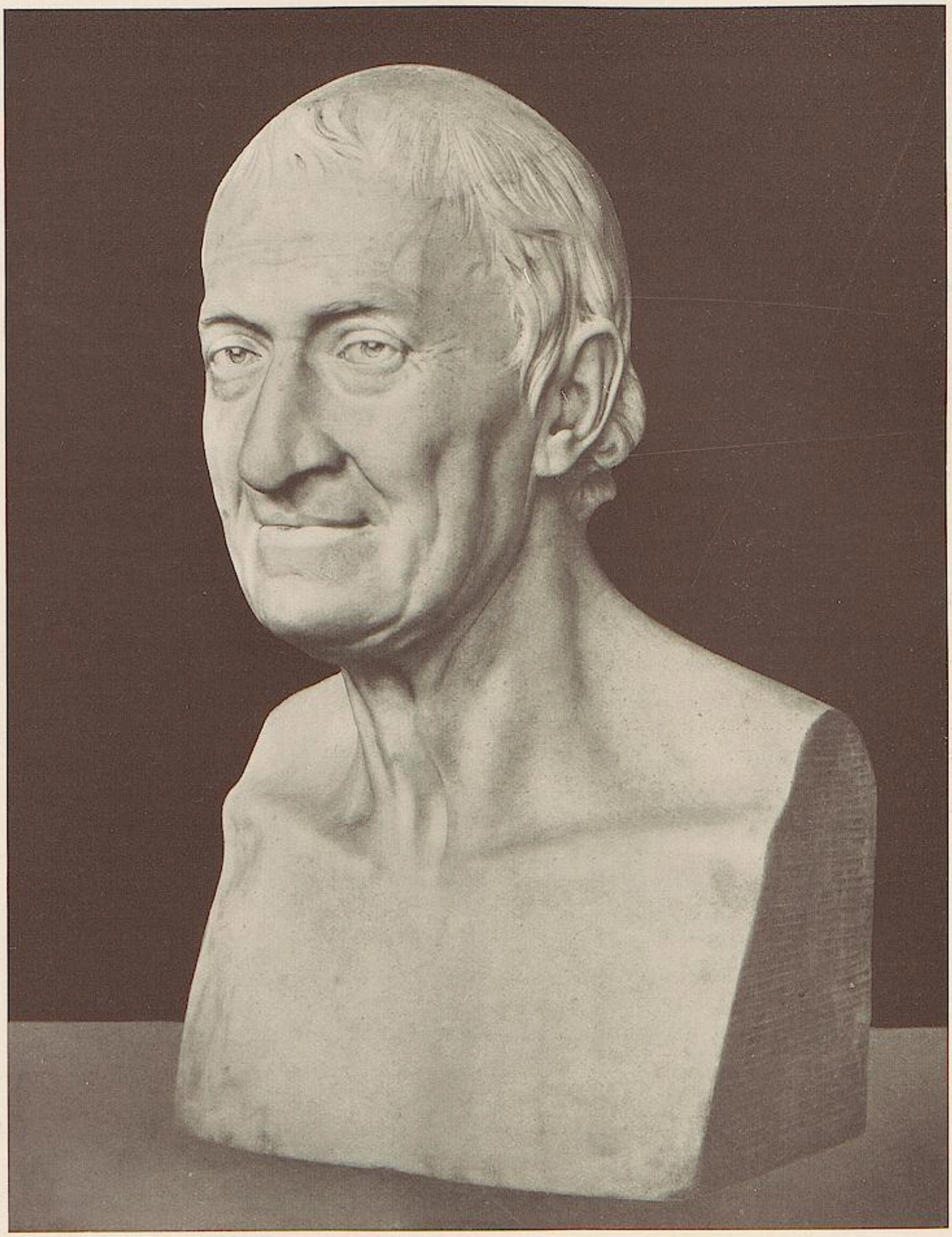
Zu den vielen Irrtümern, die sich in der Kunstgeschichte von Generation zu Generation fortpflanzen, gehört wohl zweifellos die Legende, daß das Lebenswerk Houdons mit dem Ausbruch der Revolution seinen Abschluß gefunden hätte. Verantwortlich für diesen Irrtum sind die Kunstschriftsteller. H. Dierks zum Beispiel, der den großen Bildhauer in einer Monographie den Deutschen näher brachte, hielt es für richtig, die kritische Studie über seine Werke mit der Büste Mirabeaus abzuschließen. „Sie ist", so lautet sein Urteilsspruch, „der letzte Denkstein seines Talents. Seine Künstlerlaufbahn endet zugleich mit der Regierung Ludwigs XVI. Die Werke aus seinen letzten Jahren haben nur insoweit Wert, als der Name Houdon sie adelt. Tatsächlich endet seine historische Mission mit dem Auftreten Davids. Die Anmut des achtzehnten Jahrhunderts wird von der Strenge der Antike ab-

J. A. HOUDON, LA FAYETTE IN DER UNIFORM DER NATIONALGARDE
1790. MARMOR
VERSAILLES, MUSEUM

gelöst. Canova und Chaudet stellen sich an die Spitze der Bewegung.“ André Michel, mit Recht als einer der besten Kenner der französischen Bildhauerkunst geschätzt, teilt diese Meinung und vertritt sie mit noch größerer Schärfe. „Man muß bekennen,“ sagt er, „daß nach der Revolution die künstlerische Laufbahn, die Produktion Houdons als abgeschlossen anzusehen ist. Seine Meisterwerke sind ausnahmslos zwischen 1770 und 1790 entstanden. Wohl lebte Houdon bis 1828, aber sein Leben als Schaffender endet mit dem Jahrhundert. Die Jahre, die ihm nach der Revolution blieben, zählen nicht mehr für seine Künstlerschaft.“

Geht man aber vorurteilslos und näher auf das Lebenswerk Houdons ein, so muß man seinen Leistungen weit über die Revolution hinaus Wert zuerkennen. Unter der Regierung Ludwigs XV. im Jahre 1741 geboren, erreichte er das Alter von 87 Jahren, und wären ihm noch zwei Jahre mehr vergönnt gewesen, so wäre er Zeuge der Revolution von 1830 und der Thronbesteigung Louis Philipps gewesen. Von ihm kann man wie von dem Maler Prudhon sagen, er habe zwei Jahrhunderten angehört. Da er zum letzten Male im Salon von 1814 ausstellte und im Jahre 1816 den letzten Auftrag erhielt, so müssen wir von seiner Laufbahn als Künstler die letzten zwölf bis fünfzehn Jahre seines Lebens abziehen. Immerhin bleibt noch ein gutes Vieteljahrhundert — die ganze Ära der Revolution und des Kaiserreichs — während derer er Werke geschaffen hat, die den Meisterwerken der französischen Kunst als ebenbürtig an die Seite gestellt werden dürfen. Sicherlich wollen wir nicht so weit gehen, zu behaupten, daß die von Houdon in den Jahren von 1789 bis 1815 geschaffenen Werke in ihrer Gesamtheit denen gleichen, die er in der Periode seiner vollen Reife zwischen 1769, dem Jahre seiner ersten Ausstellung im Salon, und zwischen 1789 geschaffen hatte. Wir wollen nicht durch einen übertriebenen Widerspruch eine These in Frage stellen, die keiner Übertreibungen bedarf, um sich durchzusetzen. Wer wollte wohl bezweifeln, daß die Diana der Eremitage, daß der sitzende Voltaire der Comédie Française seine Kunst auf strahlendster Höhe zeigen? Dabei dürfen wir jedoch nicht vergessen, daß Houdon beim Ausbruch der Revolution erst 48 Jahre alt, also wahrhaftig nicht zu den Greisen zu rechnen war. Ist es nun richtig, a priori anzunehmen, daß das Leben eines solchen Mannes, der in seinen besten Jahren und auf der Höhe seiner Produktionskraft steht, in der zweiten Hälfte ohne Inhalt und ohne Wert gewesen sei? Und ist es gerecht, ohne die Akten des Prozesses zu studieren, ohne das Urteil der Menge gewissenhaft nachzuprüfen, den Spruch zu fällen, die letzten fünfundzwanzig Jahre eines solchen Lebens und Schaffens seien als nicht existierend, als nichts bedeutend anzusehen? Unterziehen wir das nachrevolutionäre Schaffen Houdons einer eingehenden und unparteiischen Prüfung, so glauben wir, zu sehr abweichenden Schlußfolgerungen zu gelangen.

*



J. A. HOUDON, DER ABBÉ BARTHÉLEMY. MARMOR
PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

War auch die heroische und erregte Periode der Revolution und des Kaiserreichs für das Gedeihen der monumentalen Bildhauerkunst ein zu vulkanischer Boden, so lieferte sie Houdon als Ersatz dafür die Gelegenheit, seine Galerie berühmter Männer Frankreichs um einige wundervolle Porträtwerke zu bereichern, die würdig sind, neben seinen größten Meisterwerken genannt zu werden. In dieser Serie von Büsten, die nach 1789 entstanden, haben wir zwei Gruppen zu unterscheiden: die Büsten der Revolutionsperiode (1789—1800) und die Büsten aus der Zeit des Konsulats und des Kaiserreichs (1800—1814).

Der erste Auftrag, den Houdon während der Revolution erhielt, ging von der Kommune von Paris aus, er galt der Ausschmückung des Rathauses, für das er die Büsten von Bailly, La Fayette und Necker schuf, die im Salon von 1791 großes Aufsehen erregten.

Bailly, ein Gelehrter von Ruf und Mitglied dreier Akademien, dessen Vater Aufseher der königlichen Gemäldesammlung war, genoß zu Anfang der Revolution das Vertrauen des Volkes. Als erster wurde er zum Abgeordneten von Paris in den Generalstaaten erwählt, er war der erste Präsident der Konstituierenden Versammlung, der erste Bürgermeister von Paris. Vergängliche Gunst des Schicksals! Im Jahre 1793 fiel sein Haupt unter der Guillotine und seine Büste dürfte von der Volksmenge zertrümmert worden sein. Louis Gonse glaubte sie im Museum von Montpellier in dem Porträt eines Magistratsmitglieds aus dem Jahre 1788 wieder aufgefunden zu haben, doch hat Brière diese These in überzeugender Weise widerlegt.

Bereits im Jahre 1786 hatte Houdon eine Büste von La Fayette im Auftrage des Staates Virginia modelliert, der eine Wiederholung davon der Stadt Paris zum Geschenk machte. Im Jahre 1790 schuf er eine zweite, auf der La Fayette in der Uniform eines Befehlshabers der Nationalgarde dargestellt ist. Diese Marmorbüste besitzt das Museum von Versailles.

Die Büste Neckers, des Genfer Bankiers, der zu damaliger Zeit ebenso populär wie La Fayette und Bailly war, steht jetzt im Genfer Museum, sie ist signiert: Houdon 1790. Es ist wahrscheinlich, daß sie nicht das Original ist, das im Pariser Rathaus im Versammlungssaal der Repräsentanten der Kommune aufgestellt war, sondern daß es sich hier um eine von ihm für die Familie hergestellte Kopie handelt.

Ohne die Vorzüge dieser Porträts verringern zu wollen, werden sie von drei herrlichen Büsten an Bedeutung weit überholt, die ich neben die vollendetsten Meisterwerke Houdons stellen möchte: es sind die Büsten Mirabeaus, Barnaves und Dumouriez'. Die Büste Mirabeaus ist kein Porträt nach dem Leben: es ist ein posthumes Bildnis, was durch die Marmorbüste der Sammlung Delagrave bewiesen wird, die das Datum 10. April 1791 trägt. Wir wissen, in welcher Weise Houdon mit diesem Werke betraut wurde, da Lucas de Montigny in seinen Memoiren darüber berichtet; doch sind uns die eigenen Worte des Künstlers noch beweiskräftiger: „Ich wurde", schrieb er, „von den Freunden Mirabeaus gleich nach seinem Ableben hinberufen, um die Totenmaske zu formen, der Abbé d'Espagnac hatte es übernommen, mich zu holen. Den darauffolgenden Tag, es war ein Sonntag, erstattete er an die Gesellschaft der Freunde der Verfassung Bericht über seine Mission und machte ihr den Vorschlag, Mirabeaus Büste zu bestellen, mit der Bemerkung, daß, falls man seinen Antrag annähme, er für sein Teil fünfzig Louisd'or zeichnen würde. Der Gedanke fand Beifall, und ich wurde von ihm aufgefordert, meinen Preis für eine in Marmor ausgeführte Büste zu nennen. Ich erwiderte, daß sie in Marmor 1000 Taler und in Bronze 4000 Livres kosten würde, daß aber, falls diese Summe als zu hoch befunden würde, ich ihn bäte, einen ihm angemessen scheinenden Preis zu bestimmen, dem ich mich unterwerfen würde, vorausgesetzt, daß er sich im Rahmen meiner Auslagen hielte." Der Auftrag war schon gegeben, als man, ganz so wie bei der Statue J. J. Rousseaus, einen Wettbewerb ausschrieb. Houdon, über dieses Vorgehen im höchsten Grade entrüstet, lehnte es ab, daran teilzunehmen; er beschämte aber seine Auftraggeber durch seine Vornehmheit, indem er der Gesellschaft der Freunde der Konstitution ein Exemplar seiner Büste in Gips schenkte. Die Marmorbüste behielt er bis zu der Auktion, die im Jahre 1795 stattfand, in seinem Atelier und benutzte sie zu unzähligen Wiederholungen, teils mit Armen, teils ohne Arme, in patiniertem Gips und Terrakotta mit oder ohne Arme. Später machte er für die Galerie der Konsuln eine Wiederholung in Marmor, die sich im Museum von Versailles befindet.

Rodin hat in seinen Gesprächen über Kunst dieses Antlitz eines Volkstribunen glänzend analysiert. Der deklassierte Aristokrat offenbart sich in seiner Herrschermiene: schöne, weitgeschwungene Brauen, eine stolze Stirn, die einen seltsamen Gegensatz zu den plebejisch gedunsenen, pockennarbigen Wangen und dem tief in den Schultern sitzenden Hals bilden. „Der Mund schiebt sich als Sprachrohr vor, und um seine Worte weit hinaus zu schleudern, reckt Mirabeau das Haupt ein wenig empor, da er, wie die meisten Redner, von kleiner Statur war. Die Augen heften sich auf keine bestimmte Persönlichkeit, sie scheinen über eine er-

J. A. HOUDON, MIRABEAU. TERRAKOTTA. 1791
PARIS, LOUVRE

regte Volksmenge zu schweifen. Houdon vollbringt das Wunder, dem geistigen Auge mittels eines einzigen Kopfes eine große Versammlung vorzuzaubern. Dazu bemerke man noch die Sinnlichkeit, die in den Lippen, dem Doppelkinn, den vibrierenden Nasenflügeln liegt, und man wird die Mängel seiner Wesensart erkennen: der Hang zur Ausschweifung und der Durst nach Genüssen."

Barnave, der aus der Dauphiné stammt, bildet mit seinen feinen, blassen Gesichtszügen, mit einer angeborenen Vornehmheit, einen scharfen Gegensatz zu der etwas plebejischen Überfülle und der

robusten Sinnlichkeit des provenzalischen Tribunen. „Dieser Jüngling“, sagt ein zeitgenössischer Memoirenschreiber, „hatte eine Feuerseele, die ihm aus den Augen sprühte, er sprach ohne jede Vorbereitung und wußte eine solche Grazie und Natürlichkeit, einen solchen Sprachreichtum in seinen Reden zu entwickeln, daß man nicht müde wurde, ihm bewundernd zuzuhören.“ Dank dem ihm eigentümlichen psychologischen Scharfblick erfaßte Houdon mit wundervollem Verständnis diese vornehme Natur, und schon das Kostüm ist außerordentlich charakteristisch gewählt. Während er Mirabeau so, wie man gewohnt war ihn zu sehen, in der Kleidung eines Abgeordneten dargestellt hat, hüllt er Barnave in die antike Toga eines jugendlichen römischen Volksredners, die den Hals und die Brust freiläßt.

Der Dumouriez des Museums in Angers ist dem Barnave des Museums in Grenoble als ebenbürtig an die Seite zu stellen. Der geradezu verblüffend lebendige Eindruck, der von dieser Büste ausgeht, erklärt sich leichter, wenn man weiß, daß Houdon nach dem Siege von Jemappes die Gesichtszüge des Generals nach der Natur geformt hatte. Diese Tatsache ist uns durch Louis-Philippe selbst überliefert, in dessen Sammlung im Palais Royal sich diese Büste des Generals befand. Statt der Marmorbüste, die bei der Revolution von 1848 zertrümmert wurde, besitzen wir das Original in Ton und eine Büste in getöntem Gips. Man kann sich nichts Packenderes vorstellen, als das Gesicht dieses durchaus antipathischen Menschen mit dem falschen Blick in den stechenden Augen und dem bösartigen Zug um den schief gezogenen Mund. Hinter der Maske des Siegers von Valmy und Jemappes errät man den geistreichen Wüstling, den gewissenlosen Abenteurer, den heimlichen Zwischenträger, der auch vor dem Verrat nicht zurückschreckt. Heerführer oder Spion? wer vermöchte es zu entscheiden?

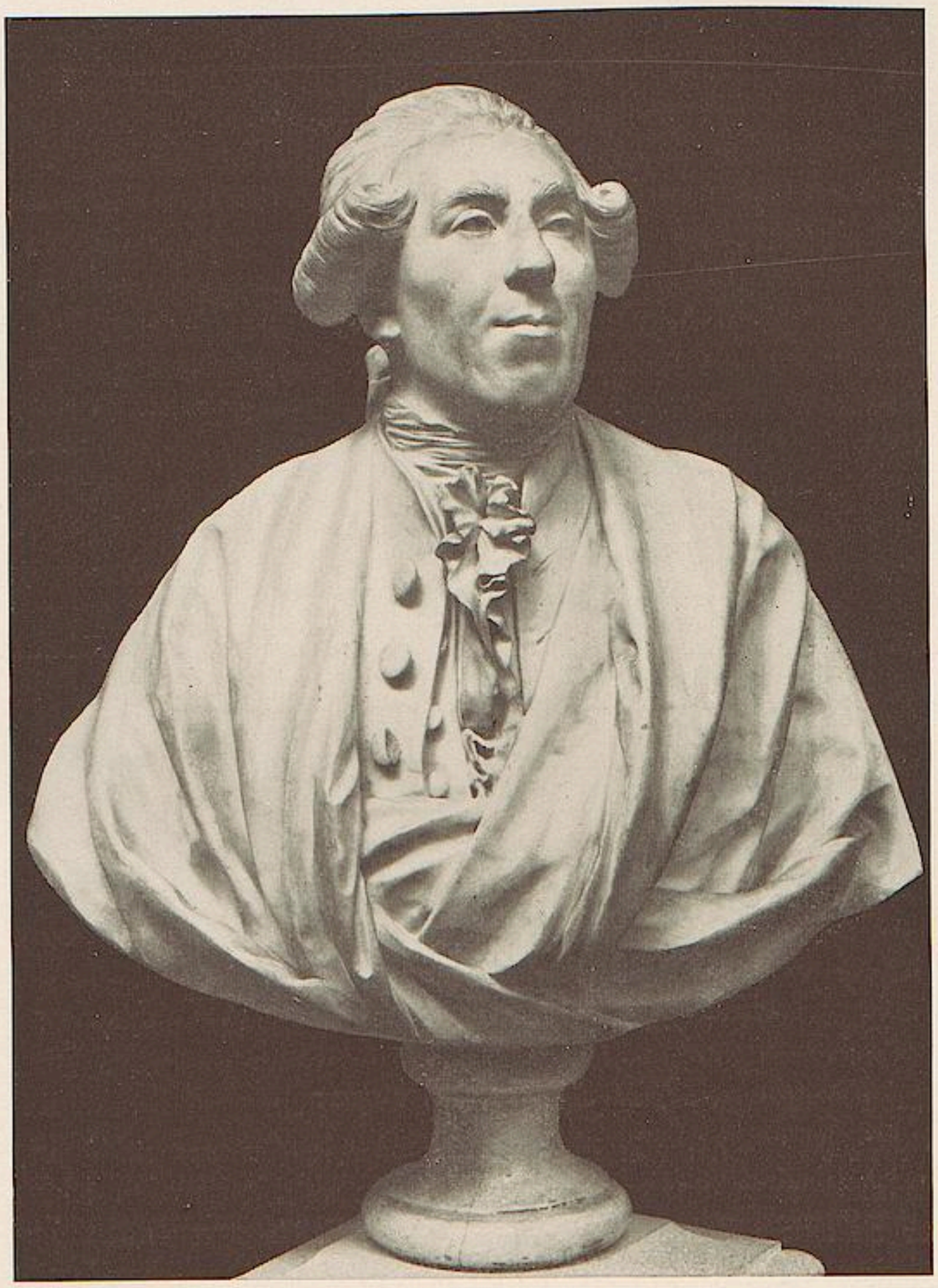
Wenn alle anderen Büsten Houdons aus dieser Zeit neben diesen drei Meisterwerken verblassen, so darf man deswegen nicht auf das Nachlassen des künstlerischen Genius schließen, sondern muß bedenken, um wieviel weniger interessant die Modelle waren, die sie darstellen. Adrien Duquesnoy, ein Abgeordneter des dritten Standes bei den Generalstaaten, der ein Tagebuch über die Konstituierende Versammlung hinterlassen hat, und Bordas Pardoux, Präsident des Rats der Fünfhundert, waren im Vergleich zu Mirabeau, Barnave und Dumouriez unbedeutende und farblose Persönlichkeiten.

Nach der Kleidung zu urteilen, müssen diese Büsten, die nicht datiert sind, in die Epoche des Direktoriums fallen. Duquesnoy, dessen kahler, von langen Haaren umsäumter Schädel an eine Trauerweide gemahnt, hat den Hals in eine Kravatte vergraben, deren Enden bis auf die Brust herabfallen. Bordas-Pardoux präsentiert sich in der theatralischen Ausstaffierung der Fünfhundert: Tressen, mit eichelförmigen Quasten, halten auf den Schultern einen mit goldenen Palmen bestickten Mantel zusammen. Eines der besten Werke jener Zeit ist die Büste des Abbé Barthélemy, des berühmten Verfassers der „Reise des Jungen Anacharsis“. Als Konservator der Medaillensammlung der National-Bibliothek war er der Nachbar Houdons, dem man dort ein Atelier zur Verfügung gestellt hatte. Diese Marmorbüste, die im Salon von 1795, dem Todesjahr des Abbé Barthélemy, ausgestellt war, hat seitdem ihren Platz in der Biblothek, wo sie entstand, nicht verlassen. Infolge eines seltsamen Versehens des Gehilfen ist sie Hondon signiert. Der Biograph Barthélemys sagt, daß es Houdon in vollendeter Weise gelungen ist, der Physiognomie dieses Greises eine Mischung von Sanftmut, Einfachheit, Güte und Größe zu verleihen, die die Seele dieses seltenen Mannes gleichsam bloßlegt.

Auch die intimen Büsten Houdons gehören zum größten Teil der Revolutionsepoche an. Erst im Jahre 1786, also mit fünfundvierzig Jahren, hatte er sich verheiratet, und die entzückenden Porträts seiner drei jungen Töchter, Sabine, Anne-Ange und Claudine, wurden — eine Tatsache, der man durchaus keine Beachtung geschenkt hat — erst nach 1789 geschaffen, jenem Zeitpunkt, den man bisher als die Götterdämmerung seines Genies angesehen hat. Im Salon von 1791 stellte der Künstler die Büste der kleinen fünfjährigen Sabine Houdon aus, die, wie der Katalog besagt, Herrn Girardot von Marigny gehörte, einem seiner treuesten Verehrer, für den er die großen Bronzeabgüsse der Diana und des Apollos gemacht hatte, nebst dem Porträt der kleinen fünfzehn Monate alten Ange. Die Kinderbüste in Gips im Salon von 1793 stellt zweifellos seine jüngste Tochter Claudine dar. Ein Medaillon in Terrakotta mit der Jahreszahl XII (1789)

galt lange für das Porträt Frau Houdons mit ihrer Tochter Sabine. Wahrscheinlicher aber ist die Annahme, daß es die Porträts der Schwägerin und der Nichte Houdons sind. Dieses Medaillon, das zu der Sammlung J. Doucet gehörte und neuerdings von Sir Joseph Duveen dem städtischen Museum im Petit Palais geschenkt worden ist, zeigt als eine Besonderheit, ähnlich wie die Porträts der Brüder Montgolfier, zwei übereinander gelegte Profile in der Art der Cameen: eine Form, die den Einfluß der Antike überzeugend beweist.

(Fortsetzung folgt.)



J. A. HOUDON, BILDNISBÜSTE DES MINISTERS NECKER. 1790. MARMOR

MUSEUM IN GENF

ADOLF SCHREYER, DER VERWUNDETE SCHIMMEL

ERINNERUNGEN AN MALER

VON

HANS VON FABER DU FAUR

I: Adolf Schreyer

Anfangs September 1882 folgte ich mit meinen Eltern einer Einladung des bekannten Pferdemalers Adolf Schreyer zu einem Besuch in Cronberg. Der liebenswürdige Hausherr holte uns in Frankfurt am Zug ab, um uns persönlich nach seinem in Cronberg im Taunus gelegenen Landhaus zu geleiten. Der sorgfältig gekleidete Herr mit der Perlennadel in der Kravatte, dem mit Seide ausgeschlagenen Überzieher, dem mächtigen Kopf mit den sorgfältig in Rollen gebrannten Locken ist mir deutlich erinnerlich.

In diesen anregenden gemütlichen Tagen in dem überaus behaglichen Landhaus bei dem liebenswürdigen, gastlichen Ehepaar gewann ich ein Bild von der eigenartigen Persönlichkeit dieses ganz in seiner Kunst aufgehenden, interessanten Maler-Epikuräers, das sich in den späteren Jahren immer mehr vertiefte. Bilder und Malerei, dazwischen erlesene Mahlzeiten, am Nachmittag eine längere Wagenfahrt in der anmutigen Umgebung und Abends Gäste aus der kleinen Malerkolonie, die sich in Cronberg um Schreyer gebildet hatte.

Anmerkung der Redaktion: Dieses sind Teile eines unveröffentlichten Manuskriptes, worin Hans von Faber du Faur Lebenserinnerungen niedergelegt hat. Die Veröffentlichung wird in den nächsten Heften fortgesetzt.

Auch aus dem nahen Kurort Königstein kamen Gäste, so des öfteren die Kronprinzessin Viktoria, spätere Kaiserin Friedrich. Dies war der übliche Tageslauf. In Cronberg hatte der Künstler stets einen schönen Zweispänner zur Verfügung, den eine Frankfurter Firma stellte. So wußte er sich die Annehmlichkeiten des Equipagenbesitzers zu sichern und alle Scherereien zu ersparen. Bald darauf kamen Schreyers zu einem Gegenbesuch zu uns nach München. Er war den größten Teil des Tages mit meinem Vater zusammen in dessen Atelier. Damals malte er auf einer alten Leinwand (87 : 119 cm) meines Vaters ein Bild, das einen bewaffneten Orientalen darstellt, der einen reich gezäumten Rappen durch einen Hohlweg führt. Schon das Bildformat ist größer als bei Schreyer üblich; auch das Pferd und der Mann sind größer, als ich das Figürliche sonst je bei ihm gesehen habe. Dennoch erscheint mir gerade dieses Bild als ein vorzüglich charakteristischer „Schreyer“ und gewissermaßen wie ein Kompendium seiner feinen Koloristik. Ich erkläre mir dies damit, daß er damals wohl meinem Vater, mit dem er bis zum Lebensende in freundschaftlichem, künstlerischem Verkehr stand, alle seine Feinheiten ad oculos demonstrieren und ihm eine bleibende Anregung und Erinnerung an diesen Besuch im Atelier zurücklassen wollte.

Pfingsten 1889 traf ich Schreyers wieder und diesmal in Paris. Ich kam von Brüssel, um die Weltausstellung zu sehen. Die liebenswürdigen Menschen hatten mir in der überfüllten Stadt ein Zimmer in ihrer nächsten Nähe besorgt und ich verbrachte die Zeit, die ich nicht in der Ausstellung oder bei Buffalo Bill war, der damals mit seinen famosen Cowboys und Indianern zum erstenmal auf dem Kontinent war und mich brennend interessierte, in der anregenden Gesellschaft Schreyers.

Das kinderlose Ehepaar bewohnte damals wie auch in den folgenden Jahren stets dasselbe, geradezu fürstliche Appartement im ersten Stock des an der Place Vendôme gelegenen Hotel du Rhin, das aus mehreren ineinander gehenden Salons bestand. Einer der großen Salons diente als Atelier.

Der Künstler hatte sich damals von der Beteiligung an den öffentlichen Ausstellungen völlig zurückgezogen. Wie mein Vater glaubte, hatten Angriffe, die der Kunstkritiker Albert Wolff im Figaro gegen Schreyer gerichtet hatte, in denen er ihm Verzeichnungen und mangelndes Naturstudium vorwarf, zu diesem Entschluß beigetragen. In jedem Frühjahr pflegte Schreyer nach Paris zu längerem Aufenthalt zu kommen, um dort an bestimmte amerikanische Kunsthändler seine Bilder, die in Amerika sehr gesucht waren, zu hohen Preisen abzusetzen. Die überaus hohen Einnahmen ermöglichten es dem in großer Zurückgezogenheit lebenden Künstler die Existenz eines großen Herren zu führen, dessen einzige Pflicht und Lust zugleich die Malerei war. Ich habe nie einen Maler mit solch sichtbarem Genuß und Behagen malen sehen. Gerne trug er bei der Arbeit eine flache, breite, dunkle sogenannte schottische Mütze mit einem Pompon in der Mitte; wenn es warm war, legte er gerne den Rock ab und malte in Hemdsärmeln. Das Malen wurde dann und wann unterbrochen, um auf einer Ottomane, von der aus man das Bild in einiger Distanz in der Gesamtwirkung übersah, dann und wann eine kurze Rast zu halten. Am Vormittag wurde auch etwa ein Glas Pilsner Bier getrunken und eine der guten Importzigarren, die nie fehlten, geraucht. „Das Rauchen ist gerade, als ob es für uns Maler erfunne (erfunden) wäre“ pflegte er frankfurterisch zu sagen. Die Leinwanden oder die begonnenen Bilder wurden in leichten, zweckdienlich eingerichteten Kisten in den verschiedenen Formaten, für welche alle die Preise genau fixiert waren, von Cronberg nach Paris mitgenommen. Die Pinsel durften nie gewaschen werden. Dadurch verloren sie die Geschmeidigkeit. Am Schluß der Arbeit wurden sie, die Haare dick mit Ölfarbe umgeben, in einen Topf mit Petroleum gelegt und bei Wiederaufnahme der Arbeit mit einem Lappen gereinigt, wodurch sie in der besten Kondition fürs Malen blieben. Das einzige Malmittel, das Schreyer in jener Zeit stets verwendete, war Robertsons Medium.

Als ich mich damals in Paris verabschiedete, wurde ich eingeladen, im Sommer auf der Heimreise nach Deutschland einen Besuch in Cronberg zu machen. So kam ich im Juni 1889 zum zweitenmal dorthin.

Am ersten Tag bei Tisch kam Schreyer voll Dankbarkeit und Befriedigung auf den Entwicklungsgang seiner künstlerischen Existenz zu sprechen. Er schloß mit den Worten: „Wenn ich

heute mein Vermögen verlieren würde, nähme ich mir sofort das Leben; ich hätte nicht den Mut, noch einmal von vorne anzufangen.“ Auf meine Einwendungen gegen einen solchen Standpunkt meinte er: „Sie haben ja keine Ahnung, was ich zwölf Jahre lang in Paris in einem elenden vierten Stockwerk durchgemacht habe, bis endlich die große Medaille und damit der durchschlagende Erfolg kam.“ Heute erinnert mich dies an Nietzsches „Der Wert einer Sache liegt mitunter nicht in dem, was man mit ihr erreicht, sondern in dem, was man für sie bezahlt — was sie uns kostet“.

Nie bin ich einem Menschen begegnet, der in dem Maß, mit solchem Epikurismus den Tag, ja die Minute auszukosten wußte und dabei so viel Freude daran fand, anderen Freude zu bereiten. In den folgenden Jahren war ich noch mehrmals als Gast bei Schreyers in Paris. Wer es nicht erlebt hat, kann es sich schwer vorstellen, mit welcher Herzensgüte und Liebenswürdigkeit das Ehepaar es verstand, für die wenigen, die sie sich nahekommen ließen, wenn sie als Gast bei ihnen weilten, die Stunden denkbarst angenehm zu gestalten. Ob man zum Gabelfrühstück oder abends zum Diner kam, stets hatte die sorgliche Hausfrau ein gewähltes Menu bestellt. Nie wurden die Mahlzeiten an der Hoteltafel eingenommen, sondern immer in ihrem Salon serviert. Wie in Cronberg, so stand auch in Paris dem Maler stets ein Wagen zur Verfügung; nur war es hier ein in anspruchsloser Vornehmheit gehaltener Einspänner. Nach Arbeitsschluß am Nachmittag liebte es Schreyer, vor Tisch mit dem Gast ins Bois zu fahren. Dort wurde der Wagen verlassen. Das eine Mal ging man in einer der Hauptalleen spazieren oder setzte sich gemütlich auf die dort üblichen Stühle, um die Pferde, Wagen und eleganten Damen zu sehen, ein anderes Mal führte er einen auf eine reizvoll im See gelegene Insel, zu der man im Boot übersetzte, oder schließlich zu dem an der Porte de Sèvres gelegenen Poloplatz, um die Reiterkünste zu bewundern. Wie liebte es Schreyer, Trinkgelder nach rechts und links zu verteilen, wie rasch glitt die Hand in die Westentasche, um den Bengel, der den Wagenschlag aufriß oder ein Boot herbeiwinkte, oder die geringste besondere Dienstleistung im Hotel zu entlohnen. Der überschwengliche Dank bekundete stets die ungewohnte Höhe der Gabe.

Dieselbe schenkende Großmut war dem Künstler auch auf geistigem Gebiet eigen. Welch selbstloser Freund er meinem Vater war, konnte ich erst später ermessen. Beide hatten als Soldatenmaler begonnen, beide sind dann mehr und mehr zur koloristischen Wiedergabe des Orients übergegangen. Beim Beginn ihrer Beziehungen stand Schreyer auf der Höhe seiner Malerlaufbahn, seines Ruhmes und Erfolges — es war Mode in Amerika, daß in jedem Salon ein Schreyer hängen mußte —, während mein Vater, im selben Jahre (1828) wie Schreyer geboren, erst nach Überschreitung des vierzigsten Lebensjahres den Offiziersberuf aufgegeben hatte und damals noch in seiner künstlerischen Entwicklung stand. Den Orient lernte er erst später durch eine Reise nach Tanger kennen. Seine Orientbilder hatten damals dann und wann noch etwas Tastendes, teilweise auch noch etwas Akademisches.

In diese Zeit fällt der oben erwähnte Besuch Schreyers in München, bei welchem er als Gastgeschenk ein Bild hinterließ, in dem er alle Register seiner Koloristik zog, alle Feinheiten und Weichheiten seiner eigenartigen Malerei entfaltete.

Unermüdlich war er in dem Bestreben, aus seinen persönlichen Erfahrungen heraus meinem Vater so viel er nur konnte, gewisse Vorteile mitzuteilen, durch die er seine Bilder für den Liebhaber und Käufer begehrter machen könnte. Dabei spielte das Format eine große Rolle, ebenso das Größenverhältnis zwischen Figuren und Bildfläche und schließlich die Bewegungsrichtung der Figuren. So durften zum Beispiel die Reiter nie ins Bild hineinreiten, sonst war das Bild von vorne herein unverkäuflich.

Im Sommer 1889 war ich aufgefordert worden, Arbeiten nach Cronberg mitzubringen. Ich steckte damals in den allerersten Anfangsstadien des Zeichnenlernens. Schreyer machte mich sofort auf eine typische, stets wiederkehrende Versündigung gegen das Gebäude des Pferdes aufmerksam, die mir noch nie klar geworden war. Er erläuterte den hohen Wert des Skizzenbuches („livre d'esquisse fait l'artiste“), indem er mir seine eigenen Skizzenbücher aus den verschiedensten Zeiten, auch aus dem Krimkrieg und von Orientreisen zeigte. Dabei erklärte er mir, wie große Dienste ihm dieselben da und dort für seine Bilder leisteten, zeigte

mir, wie er für dieses gerade die Einzelheiten einer Wagenkonstruktion oder des Geschirres eines Zugpferdes, für ein anderes die Geleise eines aufgeweichten Fahrweges, irgendwelche Terraindetails oder orientalische Zäumungen trefflich gebrauchen könne. Auch nach Paris pflegte er stets die Skizzenbücher mitzunehmen, die ihn für die Bilder, die er gerade in Arbeit hatte, anregen konnten. Im Garten in Cronberg war eine Gruppe von Felsen, stellenweise mit Farrenkräutern bewachsen, aufgebaut. Eine Partie glich einem Gebirge im kleinen. Schreyer besaß kleine Modelle von Wagen, bewegliche Holzpferde und ebensolche kleine menschliche Figuren. Die setzte er auf den kleinen Gebirgspfad oder ließ sie aus geringer Höhe sorgsam auf die Felsen fallen. So holte er sich vielfach Anregung für manche seiner Bilder, ein gestürztes Pferd, einen am Felshang kletternden Reiter und dergleichen mehr. Einmal zeigte er mir in einem graphischen Werke Raffets (bekannter französischer Maler und Illustrator der Zeit Napoleons I.), wie viel er aus dessen Darstellungen gelernt für die Erfassung der feinen Unterschiede in Hell und Dunkel bei Wiedergabe eines Geländes, eines Hintergrundes oder des Übergangs vom Boden zum Himmel. Die Hauptlehre, deren Befolgung er mir immer wieder und wieder ans Herz legte, bestand darin, als Erstes und Wichtigstes stets an die Bildwirkung, das A und O aller Malerei zu denken. Keine Studie nach der Natur malen, die nicht ein reizvolles Bild ergibt. Öfters zeigte er mir mit einem kleinen, leeren Goldrahmen in der Hand, wie man unermüdlich suchen müsse, den darzustellenden Gegenstand so aus der Natur herauszuschneiden, daß ein geschmackvolles Bild entsteht.

ADOLF SCHREYER, FÜHRUNG DURCH DIE FURT

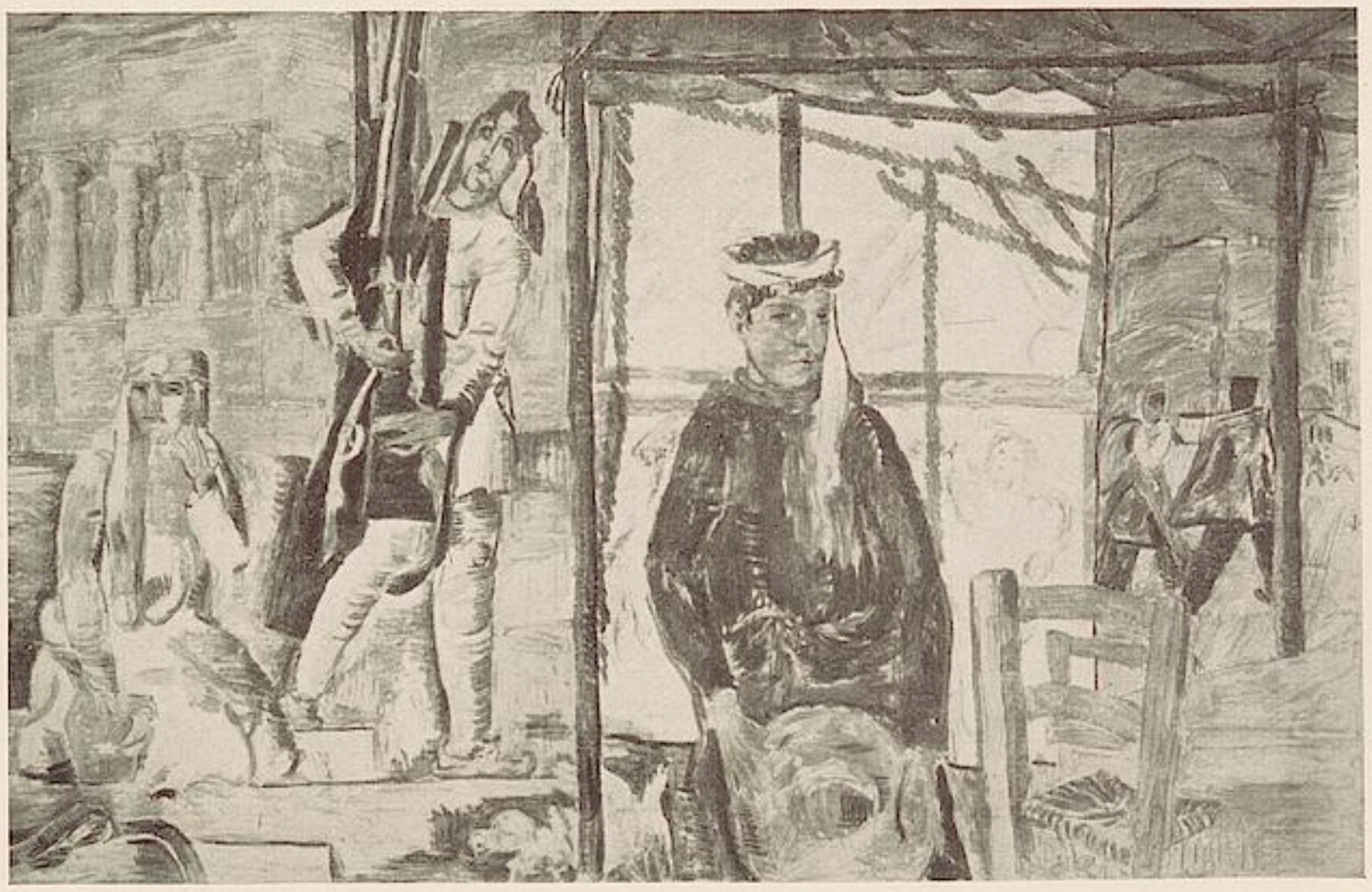
Ein Brief Schreyers an Otto Faber du Faur

Cronberg bei Frankfurt a. M., 4. Aug. 1883.

Mein verehrter Freund, Ihre lieben Zeilen, auf die ich vorbereitet war, durch Ihre verehrte Gattin, veranlassen mich, Ihnen vor allem zuzurufen: „Machen Sie sich nichts daraus aus dieser scheinbaren Kränkung.“ Ich werde Ihnen meine Ansicht über diese Angelegenheit in wenig Worten auseinandersetzen. — Gehört man zu einer Korporation, in welcher sich viele Knoten und Kaffern befinden, so bleibt Neid und Mißgunst gegen den

Gentleman nie aus, ja dadurch, daß man anders fühlt und denkt, kann förmlich Haß erzeugt werden. Ich brauche weder Ihr Bild zu sehen, noch brauche ich eine Kritik zu lesen, so wie ich Ihr Talent, Ihre Gesinnungen kenne, Ihre Begeisterung für die Kunst, den Ernst, den Fleiß, so steht bei mir fest, was ich oben gesagt habe. Ein Bild von Ihnen zu refusieren ist ganz einfach eine erbärmliche Intrigue. — Die Welt ist mir nicht neu, aber ganz besonders kenne ich Kunst- und Malerverhältnisse. Ein sehr großes Verbrechen von Ihnen ist, daß Sie sich nicht unter die Kleie mischen und ruhig für sich leben. — Nicht Ihr Bild wurde refusiert, nein der Gentleman wurde refusiert. — Mein verehrter Freund, halten Sie meine hier ausgesprochene Ansicht nicht für eine Redensart oder eine momentane Auffassung, nein, das sind ganz positive Erfahrungen, welche ich gemacht habe. — Sie sind nicht der erste, dem solche Erbärmlichkeit widerfährt, und Sie werden auch nicht der letzte sein. Der Knote haßt den Gentleman ganz entsetzlich und nun kommt auch noch hinzu, daß Sie in Hamburg einen ausgesprochenen Succès gehabt haben, und auch noch ein schönes Sümmchen heimbrachten. Nein, mein lieber Freund, das hält der Neid nicht aus, er muß heraus. — Sie werden erstaunt sein, was ich den Herrn Kollegen zutraue, aber es ist leider so — es wäre töricht, zu glauben, daß jeder, der malt, auch eine feine geläuterte Künstlernatur sei. — Wenn alle Maler Künstler wären, dann wäre die Malerkorporation eine vortreffliche Gesellschaft, wo solche Erbärmlichkeiten nicht vorkommen könnten. Ich bitte Sie, lassen Sie sich auch nicht einen Moment herunterstimmen, oder gar entmutigen. — Sie werden fest mit Begeisterung bei Ihrer Kunst bleiben, wie ein guter Soldat, der sich nicht rührt, wenn ein Kügelchen nach ihm geschossen wird. — Hier, verehrter Freund, habe ich meine Überzeugung ausgesprochen, welche auf Erfahrungen beruht. Kommen Sie mit der liebenswürdigen Gattin recht bald zu uns, und vergessen Sie alle die kleinen Unannehmlichkeiten. Seien Sie Beide aufs allerherzlichste gegrüßt und ich bleibe Ihr aufrichtiger Freund Schreyer.

(Fortsetzung folgt.)



CHARLES CRODEL, WANDMALEREI FÜR DIE UNIVERSITÄT IN JENA

CHARLES CRODEL, WANDMALEREI FÜR EIN LANDHAUS IN STEUDNITZ

ZWEI WANDMALEREIEN VON CHARLES CRODEL

VON

CURT GLASER

Im Antang des vorigen Sommers wurde in Berlin eine Ausstellung bemalter Wohnräume gezeigt. Der Gedanke war gut, die Durchführung schlecht. Es befiel den Beschauer eine wahre Angst vor so viel Malerei, ein Alpdruck, zu denken, daß man gezwungen sein sollte, in einer Wohnung zu hausen, die bis in den letzten Winkel geschmückt ist. Nur zwischen anderen neutralen Räumen kann man eine Halle, einen Speisesaal, die nicht zu ständigem Aufenthalt bestimmt sind, mit reicher durchgebildeten Wänden vertragen, vor allem aber gehört mehr künstlerische Phantasie dazu, Wände in Bilder aufzulösen, als die Berliner Malermeister und ihre Helfer aufzubringen vermochten. So wirkte die Ausstellung in ihrer Gesamtheit mehr abschreckend als ermutigend.

Wenn wir hier Teile aus einem Wandfries zeigen, den Charles Crodel in einem Landhause in Steudnitz nicht weit von Jena gemalt hat, so geschieht es, um ein Beispiel zu geben für eine anmutige Lösung der in unserer Zeit noch zu selten gestellten Aufgabe. In einem ovalen Speisesaal ist über der weißen Vertäfelung ein kirschrotes Band gezogen, an dem sich allerlei tierische und pflanzliche Motive aufreihen. Die architektonische Gliederung des Raumes wird durch drei halboval gefaßte, bildmäßig ausgestaltete Ausbuchtungen betont, die sich ungezwungen dem Hauptmotiv eingliedern. Mit feinem Takt sind so die Gewichte verteilt, der Wand gegenüber den Fenstern Nachdruck verliehen, den Stellen, an denen seitlich die Türen einschneiden, stärkere Akzente gegeben, und frei in den Raum gestellte Putten dienen dazu, diese Hauptformen wieder nach den Seiten aufzulockern.

Die Motive der Darstellung ergeben sich ungezwungen aus der Bestimmung des Raumes. Eine Weinlaube inmitten, Ernte und Jagd zu den Seiten, und allerlei Stilleben und Getier an dem Bande aufgereiht, der den Raum in seiner Gänze umzieht. Dazu die Farben sparsam verteilt, so wenig wie die bildlichen Darstellungen selbst zum eigentlichen

Wirklichkeitsabbild getrieben sind, Realität vortäuschend oder nur durch starke Wirkung die Augen auf sich ziehend, vielmehr allein bestimmt, dem Raum einen festlichen Glanz zu verleihen. Ein zartes Krapprot, das in vielen Stufungen wiederkehrt, steht licht auf dem weißen Grunde und gibt den Hauptton der Dekoration, deren Charakter heitere Leichtigkeit ist.

In der Universität zu Jena fand Crodel Gelegenheit, sich nochmals in einer Wanddekoration zu versuchen. Zu den Seiten der Tür, die in das archäologische Seminar führt, malte er, in der Erinnerung an einen Aufenthalt in Griechenland, in fortlaufender Darstellung Szenen aus dem Leben des Landes, die Vertreibung der Türken aus Athen als Hauptmotiv. Die Zwanglosigkeit der Anordnung, die, ohne in billig dekorative Ordnung zu verfallen, die Wand in eine geschmückte Fläche auflöst und ihr zugleich sinnvolle Bedeutung gibt, läßt auch diesen Versuch glücklich erscheinen, obwohl nichts schwerer schien, als im Wettbewerb mit dem hohen Wandsockel aus blauen Kacheln einer farbig minder aufdringlichen Malerei Geltung zu verschaffen.

Crodel schreibt eine eigene Handschrift. Sie ist oft noch ungelenk, aber man freut sich, zu sehen, wie sie doch von Jahr zu Jahr fester und reifer wird. Man möchte ihm noch strengere Zucht der Zeichnung, noch bewußtere Klarheit der farbigen Ordnung wünschen, aber man möchte auch wünschen, daß ihm die natürliche Naivität, die Gabe gestaltender Phantasie und die sichtbare Freude an der eigenen Arbeit erhalten bliebe, die ihn heut auszeichnen, und die ihn befähigen, Aufgaben schmückenden Wandbildes zu lösen, die nur wenigen unter den heut Lebenden so gut anstehen.

CHARLES CRODEL, WANDMALEREI FÜR EIN LANDHAUS IN STEUDNITZ

CHRONIK

Die Wiener Kunstsammlungen haben durch den gleichzeitigen Rücktritt Hans Tietzes, des Referenten im Ministerium, und Gustav Glücks, des Direktors der Gemäldegalerie, einen schweren Verlust erlitten. Der Entschluß der beiden um die Entwicklung der Wiener Museen seit dem Kriegsende hochverdienten Gelehrten, der Eingeweihten keineswegs überraschend kam, steht in engem, ursächlichem Zusammenhang mit den Mißständen, die auch an dieser Stelle bereits gekennzeichnet worden sind. Die Neuerwerbungen, die Gustav Glück während der letzten Jahre für die Gemäldegalerie getätigt hat, sind von übelwollenden Gegnern in so gehässiger Weise kritisiert worden, daß dem langjährigen Leiter der Galerie, dem erst vor kurzem gelegentlich seiner Wiedergenesung von schwerer Krankheit die hervorragendsten Fachgenossen des In- und Auslandes ihre Sympathie in einer schriftlichen Adresse bezeugt hatten, sein Amt aufs gründlichste verleidet worden ist. Wien ist nicht reich genug an tüchtigen jüngeren Kräften, um den Abgang eines Gelehrten vom Range Gustav Glücks leicht verschmerzen zu können, und die jämmerlich schlechte Dotierung der Stellungen bietet keinen Anreiz zur Auswahl der am besten Befähigten. Diese traurigen Verhältnisse sind einer der Gründe, die Hans Tietze veranlaßt haben, jetzt ebenfalls seinen Abschied zu nehmen. Man weiß — oder man weiß eigentlich viel zu wenig, was dieser Mann für sein Land geleistet hat, als es galt, den Zugriff der beutegierigen Nachfolgestaaten auf die Kunstschätze des habsburgischen Hauses abzuwehren. Mit der Konservierung mußte aber eine Neuordnung notwendig Hand in Hand gehen, und auch diese hat Tietze in Gemeinschaft mit den Vorstehern der Abteilungen in vorbildlicher Weise durchzuführen verstanden. Die Vereinigung früher getrennter Sammlungen in einheitlichem staatlichem Besitz, die sich in Deutsch-Österreich ohne langwierige Abfindungsverhandlungen sogleich nach dem Umsturz vollzog, ergab für den Aufbau der Museen ganz neue, zuvor ungeahnte Möglichkeiten. Die Vereinigung der zwei riesigen graphischen Sammlungen der Albertina und der Hofbibliothek, mußte eine große Zahl wertvollster Dubletten im Gefolge haben, deren Nutzbarmachung zur Finanzierung ebenso umfangreicher wie bedeutender Ankäufe diente. Läßt sich an irgendeiner Stelle die Veräußerung von Museumsbesitz rechtfertigen, so in graphischen Sammlungen, auf die der Begriff der Dublette im eigentlichsten Sinne anwendbar ist. Das hindert nicht, daß gegen den Direktor der Albertina wie gegen Tietze gehässige Angriffe gerichtet wurden, deren letztes Motiv die Restaurationshoffnungen extrem konservativer Kreise waren. Die Widerstände gegen das Tietzesche Reformwerk, dessen sichtbarste Zeugen das Barockmuseum und die neueingerichtete moderne Galerie im oberen Belvedere sind, wurden im Laufe des vergangenen Jahres immer mächtiger und haben endlich die Tätigkeit des von seltenem Arbeitseifer und Berufsenthusiasmus beseelten Mannes nahezu vollkommen lahmgelegt. So war es begreiflich, wenn auch im höchsten Maße bedauerlich, daß er aus einem Amte schied, in dem er ersprießliche Arbeit zu tun nicht mehr für möglich erachtete. In den Wiener Museen, deren lebendige Entwicklung in den letzten Jahren die Anteilnahme der Kunstfreunde in aller Welt auf sich gezogen hat, wird nun vermutlich Grabesstille herrschen. Den noch im Amt verbliebenen Galerieleitern wird die behördliche Stütze fehlen, die ihre Arbeit überhaupt ermöglicht hat. „Ein immer noch sehr sehenswerter Friedhof", das ist das Prognostikon, das Tietze den Kunstsammlungen Wiens für die nächste Zukunft ausstellt.

Betrachtet man aus der Perspektive Wiens die Lage der Berliner Museumspolitik, so erscheinen die Verhältnisse hier sehr viel komplizierter und verworrener als sie — wenigstens vor dem sehr bedauerlichen Zusammenbruch der Fortschrittspartei — in der österreichischen Hauptstadt gewesen sind. Denn in dem Streite zwischen Bode und dem Minister, der gelegentlich von Bodes achtzigstem Geburtstag eine neue, wie uns scheint, höchst überflüssige Verschärfung durch die brüske Ablehnung der dem Jubilar zugedachten Ehrung erfahren hat, liegen nicht eigentlich zwei feindliche Gesinnungen miteinander im Kampfe, sondern es fehlt nur an der Verständigungsformel, die beide doch endlich einem gemeinsamen Ziel zustrebende Parteien zur Verständigung führen könnte. Während aber Bode mit Hartnäckigkeit an dem Plan des Asiatischen Museums in Dahlem festhält, der doch durch die inzwischen bereits vollendete Umgruppierung endgültig erledigt ist, während der Streit um minder wesentliche Fragen den Ausbau des Deutschen Museums verzögert, breiten sich die Antikensammlungen immer weiter aus, und der Aufbau riesenhafter Architekturfragmente verhindert die vernünftige Lösung einer der brennendsten Fragen, nämlich die Übertragung der Mschattafassade und der islamischen Abteilung in den Südflügel der Neubauten.

Dieser interne Museumskrieg, dessen Kosten schließlich die Öffentlichkeit zu tragen hat, beleuchtet aber nur eine Seite der heillos verworrenen Lage preußischer Kunstpolitik. Die ressortmäßige Scheidung eng zusammengehöriger Gebiete der Kunstverwaltung ist der eigentliche und bleibende Kern des Übels. In Deutsch-Österreich hatte man sogleich nach dem Zusammenbruch den kaiserlichen Kunstbesitz einschließlich der Schlösser für Staatseigentum erklärt und der Verwaltung des Kultusministeriums unterstellt. Bei uns liegt die Verwaltung des ehemals königlichen Eigentums in der Hand des Finanzministeriums, das zu dem Zweck eine eigene Kunstabteilung eingerichtet hat. Aber damit nicht genug, auch das Handelsministerium greift in die Kunstverwaltung ein. So ist es wohl zu verstehen und zu begrüßen, daß der alte Plan einer Vereinheitlichung der preußischen Kunstverwaltung in jüngster Zeit erneut in der Presse aufgetaucht ist, wenn an seiner Durchführbarkeit auch gezweifelt werden muß. Denn nichts ist zäher als das Gesetz der Beharrung, wenn Ressortpartikularismus das Bestehende zu erhalten sucht. Die sechs Ministerien, die eigene Hochbauabteilungen zu ihren Machtbereich zählen, werden die eigene bauherrliche Gewalt nicht so leicht preisgeben. Das Finanzministerium wird das Erbe der königlichen Schlösser nicht freiwillig an ein neu zu begründendes Ministerium abtreten. Das Handelsministerium wird sein Recht an die gewerblichen Fachschulen

behaupten. Und so die übrigen. Das Reich hat mit der Schaffung der Kunstwartstellung einen bescheidenen Versuch gemacht. Wollte der Staat die Nachfolge wagen, so dürfte er sich nicht damit begnügen, ein neues Ressort ohne klar begrenzte Zuständigkeiten zu bilden, es müßte vielmehr eine wirkliche Zentralisierung der Machtbefugnisse auf dem Gebiet der Kunstpflege zuerst gesichert sein. Ein Ziel, das allerdings wohl zu wünschen wäre. Denn ein Staatssekretär der schönen Künste wäre eher als ein durch parteipolitische Bindungen auf anderen Gebieten vielfach behinderter Kultusminister befugt und befähigt, den leidigen Museumskrieg durch einen vermittelnden Schiedsspruch endlich zu schlichten und für einen raschen und zweckmäßigen Ausbau der neuen Museen Sorge zu tragen.

Rom soll nach Mussolinis Willen die schönste Stadt der Welt werden. Der Kunstfreund hört nicht ohne Sorge diese Nachricht. Ein New Yorker Bankhaus soll angeblich eine Anleihe von nicht weniger als einer Milliarde Lire für die Umbaupläne zur Verfügung gestellt haben. Das Programm sieht vollständige Freilegung der antiken Baureste sowie der bedeutendsten Bauten der Renaissance vor. Es sind radikale Eingriffe in den Kern des alten Stadtkörpers geplant. So soll die Piazza Colonna mit der Piazza Montecitorio zu einem neuen Prachtforum vereinigt werden, weiter soll eine breite Straße von dem Platze zum Pantheon durchgeführt werden, um dieses auf weite Entfernung sichtbar zu machen. Rings um das Kapitol soll freier Raum geschaffen werden. Neue breite Boulevards sind geplant, eine Prachtstraße soll Rom mit Ostia verbinden. Wer das alte Rom geliebt hat, wird das neue Rom Mussolinis fürchten müssen. Das alte Rom war eine der schönsten Städte der Welt. Ob das neue Rom, wenn es zur Wirklichkeit werden soll, diesen Ehrennamen mit gleichem Rechte beanspruchen darf, muß man mit Fug bezweifeln.

Eine Darlehnskasse für bildende Künstler ist durch Bereitstellung eines Betrages von 500000 Mark vom preußischen Finanzministerium begründet worden. Es sollen gegen Stellung von Pfändern, die nicht aus eigenen Werken der Künstler bestehen dürfen, verzinsliche Darlehen gewährt werden. Der Finanzminister hat erklärt, für mindestens zehn Jahre sei eine weitere Gewährung staatlicher Unterstützung ausgeschlossen, und er hat dem Reichswirtschaftsverband dringend empfohlen, nur die Zinsen des Kapitals zur Verteilung zu bringen. Rechnet man allerdings, daß dem Wirtschaftsverband in Preußen allein nicht weniger als 8000 Mitglieder angehören, so muß man zweifeln, ob die zur Verfügung gestellte Summe ausreichen wird, auch nur der dringendsten Not zu steuern.

Ostasiatische Kunst in Berlin. Das Berliner Museum für ostasiatische Kunst hat sich in den kaum zwei Jahren seines öffentlichen Bestehens in erfreulicher Weise zu einem Mittelpunkte der Interessen entwickelt. Wurde bei der Eröffnung das Fehlen chinesischer Steinskulptur und der sogenannten Frühkeramik allgemein bemerkt, so sind beide Lücken mittlerweile in ausgezeichneter Weise gefüllt worden. Daß es sich dabei zum größeren Teile zunächst um Leihgaben handelt, beweist das rege Interesse der Sammler an dem neugeschaffenen Museum. Dr. Otto Burchard hat seinen ganzen wertvollen Besitz an chinesischer Keramik der T'ang- und Sung-Zeit, an frühen Bronzen und buddhistischen Skulpturen dem Museum nicht nur in einem eigenen Saale leihweise zur Verfügung gestellt, sondern zugleich letztwillig vermacht. Baron von der Heydt hat die besten Stücke seiner bekannten Sammlung chinesischer Skulptur, die zuletzt im Museum Scheurleer im Haag ausgestellt war, nach Berlin überführt, und das Museum ist damit in den Besitz einer Reihe bedeutender Stücke alter Steinplastik gelangt, unter denen eine Reliefplatte der Han-Zeit, zwei Grabtiere, ein Tiger und ein Widder, sowie der einstmals der Sammlung Golubew gehörige riesige Buddhakopf hervorragen. Die erstmalig in dieser Zeitschrift veröffentlichte Bronzestatuette des Buddha, die Professor Sarre gehört, steht ebenfalls seit einiger Zeit im Museum, und diesem selbst gelang es endlich, zwei ausgezeichnete Kwannonfiguren der Wei-Zeit sowie die Büste eines Bodhisattva aus den Höhlen von T'ien Lungshan, die seit kurzem gänzlich ausgeraubt sein sollen, zu erwerben.

Das starke Interesse, das nicht zuletzt durch das neue Museum geweckt wurde, zeigte sich gelegentlich der Gründung einer Gesellschaft für ostasiatische Kunst, die bereits in den ersten Wochen ihres Bestehens über eine stattliche Mitgliederzahl verfügt. Ziel der Gesellschaft ist die Ausbreitung und Vertiefung des Verständnisses für die Kunst Ost- und Südasiens. Es sollen Vorträge und Ausstellungen veranstaltet werden, auch Veröffentlichungen sind geplant. Die Gesellschaft wird ihre Tätigkeit schon im März dieses Jahres aufnehmen. Anmeldungen zur Mitgliedschaft sind zu richten an Herrn Dr. Otto Kümmel, Berlin SW, Prinz-Albrecht-Straße 7.

Eine „Deutsche Kunstgemeinschaft", deren Ziel die Erleichterung des Kaufes von Kunstwerken durch Private ist, hat sich unter dem Protektorate von Liebermann, Bode, Käte Kollwitz und anderen gebildet. Der Name erinnert wohl nicht zufällig an den der neuen Buchgemeinschaften, deren erstaunlicher Erfolg zur Nachahmung verführte. Natürlich muß die Grundlage der Organisation eine andere sein. Das Prinzip ist die Einführung von Ratenzahlungen für Kunstkäufe. Es sollen eigene Ausstellungen veranstaltet werden, in denen Kunstwerke gezeigt werden, die auf solche Weise zu erwerben sind. Der Gedanke ist nicht übel, besser jedenfalls als der Plan des Kunstverleihs, der ebenfalls noch von manchen Stellen propagiert wird. Der Erfolg bleibt abzuwarten.

In Venedig ist ein bisher unbekanntes Deckengemälde Tiepolos im Palazzo Pesaro am Canale Grande aufgefunden worden. Dargestellt ist Zephyr, der zum Himmel emporschwebt, um der auf Wolken thronenden, von Putten umgebenen Flora seine Huldigung darzubringen. Ein zweites Deckenbild im gleichen Palaste, das Zeus als Schutzherrn friedlicher Wissenschaft darstellt, wird auf Pittoni zurückgeführt.

Dem Metropolitan-Museum in New York ist eine Riesenerbschaft zugefallen. Der Eigentümer der „New York

Tribune“ Frank Munsey hat dem Museum fast sein gesamtes Vermögen, das auf die enorme Summe von vierzig Millionen Dollar beziffert wird, hinterlassen. Daß ein Museum mit solchen Mitteln jede Konkurrenz auf dem Kunstmarkte aus dem Felde zu schlagen vermag, liegt auf der Hand.

Georg Swarzenski beging am 11. Januar seinen fünfzigsten Geburtstag. Als ausgezeichneter Kenner mittelalterlicher Miniaturen begründete schon der Fünfundzwanzigjährige seinen Ruf mit einer grundlegenden Arbeit über die Regensburger Buchmalerei, der er später ein zweites Werk über die Salzburger Buchmalerei folgen ließ. Als Museumsdirektor hat er in Frankfurt a. M. Vorbildliches geleistet mit der Begründung der Skulpturensammlung, die er im Liebighause aufstellte, wie mit dem Ausbau der Gemäldegalerie, der er erst vor kurzem durch die in kluger Politik erreichte Überlassung der wertvollen altdeutschen Gemälde aus dem historischen Museum der Stadt ein neues Gesicht zu geben vermochte. Auch die Galerie des neunzehnten Jahrhunderts und der Lebenden hat durch Swarzenski wertvolle Bereicherung erfahren. Seine tatkräftige Leitung hat den altberühmten Sammlungen Frankfurts neues Leben zugeführt, sie hat das Interesse für Kunst rege gemacht und private Liebhaber zu erfolgreicher Sammeltätigkeit angeregt.

Gustav Pauli beging am 2. Februar seinen sechzigsten Geburtstag. Als Kunsthistoriker hat er sich zuerst Achtung verschafft durch die Schriften über Dürer und seinen Kreis. Paulis Verzeichnisse der Kupferstiche und Holzschnitte der beiden Beham sind vorbildlich. Als Galerieleiter hat er zuerst der Kunsthalle in Bremen ein neues Gesicht gegeben. In den entscheidenden Jahren stand er immer — als eleganter Florettfechter — mitten im Kunstkampf und konnte stets Erfolge davontragen, weil er das Rechte wollte und es in vornehmer Weise tat. In Hamburg hat er Lichtwarks Erbe angetreten. Die Nachfolge ist ihm nicht leicht geworden, da er ein schnell aufgespeichertes Material zu ordnen, zu sichten und zu ergänzen hatte, da ihm ein noch nicht vollendeter Museumsneubau mit manchen Fehlern und Unzulänglichkeiten zufiel und da der Krieg die eben begonnene Arbeit dann sehr erschwerte. Pauli steht noch mitten in der Arbeit, der Hamburger Kunsthalle eine wenn nicht endgültige, so doch in ihren Grundzügen und Grenzen feste Form zu geben. Dieser Zeitschrift ist er, seit ihrer Gründung, ein treuer Mitarbeiter gewesen.

Erwin Panofsky, der seit einer Reihe von Jahren als Privatdozent der Kunstgeschichte an der Hamburger Universität wirkte, ist seit kurzem dort zum ordentlichen Professor ernannt worden. Man darf die Universität zu der Wahl beglückwünschen, denn Panofsky ist einer der gescheitesten Köpfe unter der jüngeren Generation der Kunsthistoriker. Er hat sich mit Dürer und Michelangelo und mit mittelalterlicher Plastik beschäftigt. Weit ausgreifend und fern von engem Spezialistentum umfassen seine Arbeiten das gesamte Gebiet der neueren Kunstgeschichte, Baukunst sowohl wie Plastik und Malerei, vor allem aber die Theorie der Künste, der seine erste Arbeit über Dürer ebenso gewidmet war wie seine jüngste philosophische Auseinandersetzung über die „Idee“.

Georges Mosson beging am 1. Februar seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag; sein Name wurde in der Blütezeit der Berliner Sezession mit Ehren genannt, und er ist auch heut unvergessen, da die mit schöner Frische gemalten Blumenstücke von der unverminderten Kraft des Künstlers zeugen. Eben jetzt sind alte und neue Arbeiten von ihm im Salon J. Casper geschmackvoll ausgestellt.

Fritz Rumpf, der in Potsdam lebende, aus Frankfurt a. M. stammende und dort im Städelschen Institut erzogene Maler, ist siebzig Jahre alt geworden. Er hat sich nicht nur als Künstler einen geachteten Namen gemacht, sondern hat sich auch um Erhaltung und Mehrung des Potsdamer Kulturbesitzes verdient gemacht.

Félix Vallotton ist im Alter von einundsechzig Jahren gestorben. Als einer der Wiederbegründer des neuen Holzschnittes wurde er in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zuerst bekannt. Seine silhouettenhaft stark vereinfachten Zeichnungen haben Eindruck und Schule gemacht. Seine mit trockener Sachlichkeit gemalten Bilder fanden demgegenüber nur einen kleinen Kreis von Freunden und Bewunderern. Erst in den letzten Jahren glaubten die Jungen, in ihm einen ihrer Führer gefunden zu haben.

Adolphe Willette ist neunundsechzigjährig in Paris gestorben. Er hat seinen Ruhm durch die farbigen Plakate begründet, die er in den neunziger Jahren für die Vergnügungsstätten des Montmartre zeichnete. Er hat damit der Lithographie neue Wege gewiesen und Toulouse-Lautrec die Bahn zum Erfolge geöffnet. Willette selbst hat seine ersten Leistungen in späteren Jahren nicht mehr übertroffen, weder mit den sentimentalen Colombinen, die er unablässig zeichnete, noch mit den gehässigen Kriegspamphleten, die seinen Namen noch einmal populär gemacht haben.

UNSTAUSSTELLUNGEN

ULM

Im Ulmer Museum hat sich seit Julius Baums Direktoratsübernahme eine zuvor ungewohnte Rührigkeit entfaltet. Der Ankauf einer holzgeschnitzten Madonna von Hans Multscher, der Mittelfigur des berühmten Sterzinger Altars nahe verwandt, war ein vielverheißender Beginn. Der Hauptehrgeiz des neuen Direktors hat sich aber einer Galerie der Lebenden zugewandt, deren mutiges Programm eine Darstellung der künstlerischen Entwicklung von Tiepolo, Turner und Constable über die großen Klassiker und Romantiker bis zu den Impressionisten verheißt. Vorläufig ist von diesen weitgespannten Zielen allerdings noch nicht viel verwirklicht. Ein Entwurf für ein Altargemälde des Januarius Zick, der — wie übrigens auch Maulpertsch — aus Schwaben gebürtig ist, repräsentiert das achtzehnte Jahrhundert. Eine Farbenskizze zu Delacroix' Dantebarke schließt sich in räumlich wie

zeitlich recht weitem Abstande an. Ein nicht minder kühner Sprung führt zu Hans von Marées, der mit einem 1860 datierten Gemälde aus Ulmer Privatbesitz vertreten ist. Es folgen Repräsentanten der neueren Stuttgarter Malerei, wie Landenberger, Haug, Reiniger, großenteils Leihgaben eines Augsburger Sammlers. Auch von Liebermann und Corinth sind kleinere Proben aus Privatbesitz zu sehen. Ein wenig vereinsamt und zufällig in dieser Umgebung eine bretonische Landschaft von Sérusier. Die Laurencin, Braque, Derain, Friesz vertreten das junge Frankreich; Hofer, Levy, Caspar das junge Deutschland. Das Ganze wirkt noch einigermaßen bunt und zufällig. Man hat Baum vorgehalten, er solle sich mehr auf die lokale Produktion einstellen und dem von Lichtwark gegebenen Beispiel folgen. Aber was in Hamburg möglich war, braucht es nicht auch in Ulm zu sein, und die Absicht, in einer Provinzstadt Interesse an der lebenden Kunst zu erwecken, ist an sich wohl lobenswert, wenn man auch fürchten mag, daß die Mittel nicht ausreichen werden, ein so weitschauendes Programm durchzuführen, wie es mit den im ersten Anlauf gewonnenen Erwerbungen und Leihgaben wenigstens angedeutet ist. G.

MANNHEIM

Die Kunsthalle hat in den letzten Monaten versucht, durch eine Ausstellung von Architekturzeichnungen, Rissen und Modellen einem größeren Publikum Begriffe von dem zu geben, was die Baukunst augenblicklich als Problem empfindet und zu verwirklichen strebt.

Interessant war es, zu sehen, wie man sich im Ausland zu den aufgeworfenen Fragen stellt. Holland bot das geeignete Demonstrationsobjekt. Nicht als ob hier alles aufs beste gelöst wäre — man findet manche überflüssige Geste, manches unnötige Experiment. Zur ersten Gattung gehört etwa van Heukeloms Eisenbahnverwaltungsgebäude in Utrecht, dessen entleerte Gotik nicht sehr anspricht. Dennoch erfreut ein gewisser naiver Wagemut auf der einen und eine besonnene Verbindung mit guter heimischer Tradition (vor allem im Wohnbau) auf der anderen Seite. Insbesondere die Innenhofsiedelungen und Miethäuser I. I. P. Ouds bestachen durch die Phrasenlosigkeit der Gestaltung und Sauberkeit des Denkens.

Das meiste Material kam aus Deutschland. Die Dissonanz zwischen Wollen und Können wurde hier stärker fühlbar. In einem Falle originale Eingebung, im andern eine gefährliche Neigung, alles gleich in „Weltanschauung“ umzumünzen. Da ist die Fabrik nicht mehr Arbeitsstätte, sondern „Tempel der Arbeit“, ein Hochhaus wird zum „Symbol des schöpferischen Schaffensrhythmus der Großstadt“.

P. Behrens ist durch eine Reihe von Werken vertreten und wirkt im Rahmen nützlich ernster Aufgaben klassisch und vornehm. Poelzig verkörpert das andere Prinzip: er ist vor allem temperamentvoll und geistreich und hat Sinn für die Phantastik modernen Lebens. Dafür gerät ihm dann manches zu sehr ins Aphoristische. Den besten Einblick in die Verschiedenheit der Naturen gaben die Entwürfe zum Hamburger Messehaus.

Die Aufgaben des Hochhauses werden besonders durch Mies van der Rohe erfaßt. Der Sakralbau ist nach wie vor das Schmerzenskind; am besten weiß sich noch Behrens durch Anlehnung an italienische Vorbilder, deren Rationalismus ihm wahlverwandt ist, damit abzufinden; je origineller und — praktischer der Architekt sein will, desto unbehaglicher die Wirkung. L. Moser (Karlsruhe).

BERLIN

Über die Berliner Ausstellungen des Februar kann aus Gründen des verfügbaren Raums nur kurz berichtet werden. Einige Anmerkungen über die Ausstellung amerikanischer Architektur in der Akademie sollen im nächsten Heft gegeben werden. Ebenso wird die wichtige Barlach-Ausstellung bei Paul Cassirer im nächsten Heft ausführlicher behandelt werden.

Sehr nachdrücklich war Otto Dix in der Galerie von Neumann & Nierendorf ausgestellt. Bilder von Dix sieht man nun seit Jahren immer wieder, einmal mehr, einmal weniger. Man kann nicht sagen, daß sie dadurch besser erscheinen. Nierendorf hatte einmal alles zusammengebracht und wirkungsvoll aufgestellt. Die Ausstellung, so gut sie gemacht war, vermochte nicht zu überzeugen. Dix hat als forcierter Allegorienmaler begonnen und ist es noch heute, er reckt illustrative Gedanken ins große Format, stilisiert moderne Gräßlichkeiten ins Präraffaelitische und benutzt alte Meister schon gar zu offensichtlich. Zuweilen verhilft ihm ein alter Meister einmal zu einer wuchtigen Silhouette (Der Zuhälter). Dix ist menschlich nicht uninteressant; künstlerisch ist der Fall ziemlich hoffnungslos. Was im einzelnen auseinanderzusetzen vorbehalten bleiben mag.

Im Kronprinzenpalais gab es eine Ausstellung zu Ehren Oskar Molls (zum fünfzigsten Geburtstag). Wer so malen will wie Moll, wer alles Leben so zum Dessin machen will, muß sehr viel Geschmack haben. Einen wahrhaft originellen Geschmack hat Moll aber nicht. Er läßt es sich sauer werden; doch dürfte gerade dieses Genre dem Künstler nicht sauer werden, damit das Leichte leicht wirken kann.

Von Mossons hübscher Ausstellung in der Galerie J. Casper ist schon weiter vorn die Rede gewesen.

In der Kleinen Galerie (Wiltschek) waren Bilder von Adrion zu sehen, der in Paris einen gewissen Erfolg hat. Seine Malerei ist recht unangenehm. Am besten waren noch seine Bilder im Sinne Utrillos, die früher einmal bei J. Casper zu sehen waren; seine neuen Arbeiten sind Dokumente eines höchst oberflächlichen, wirkungslüsternen, stellenweis geradezu kitschigen Nachexpressionismus. Alles liegt im Vortrag; nirgends ist die Natur naiv und bescheiden empfunden.

Junge Dresdner Maler hatten bei Fritz Gurlitt ausgestellt. Es war mancherlei da, doch war nicht ein Bild, nicht eine Plastik zu sehen, die zum Verweilen gezwungen hätten. Es sieht — auch in Dresden — nicht hoffnungsvoll aus mit dem jungen Nachwuchs.

Der Zeichner Trier stellte in der Neuen Kunsthandlung aus. Amüsante, lustige Dinge, die von einer harmlosen, persönlichen Freude am Kindlichen Zeugnis geben und von einer Lust am Primitiven und Drastischen, die natürlich, die nicht geschraubt ist. Leider bleibt die Form meistens auf halbem Wege irgendwo im Konventionellen oder Altmodischen stecken. Die komische Deutung der Erscheinung ist nicht durchaus konsequent: die Landschaft, das Interieur ist nicht selten anders gesehen als der Mensch darin. In dem „Noah-

Kasten" dieser Bilderwelt herrscht ein Dualismus. Es ist zu viel oder zu wenig Kunst darin — entweder noch mehr Kind oder noch mehr Künstler!

Der Düsseldorfer Clarenbach stellte in der Galerie Flechtheim aus. Er ist entschieden besser geworden, gründlicher, gewissenhafter. Daß er dabei etwas altmodisch, etwas „düsseldorferisch" geworden ist, fällt den Vorzügen gegenüber nicht ins Gewicht.

MÜNCHEN

Die Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen des Wieners Max Oppenheimer, die man bei Caspari sah, konnte nicht davon überzeugen, daß sich dieser talentierte Künstler zu einer starken, ganz auf eigenen Füßen stehenden Persönlichkeit entwickelt hätte. Es ist ein geschmackvoller Manierismus, nur selten das Kitschige streifend, bei kleineren Bildern, namentlich bei Stilleben, zuweilen überraschend glücklich im Format und mit größtem Geschick aus Errungenschaften des Expressionismus Nutzen ziehend.

Auf Oppenheimer folgte ein anderer Österreicher größeren Formates, Kokoschka mit einer Ausstellung älterer und neuerer Landschaften, wie sie auch in Berlin gezeigt wurde. Ich habe bei allen früheren Ausstellungsberichten Vorbehalte gegenüber der Kunst dieses Malers geltend gemacht. Aber da heute eine, in manchem gewiß nicht unberechtigte Skepsis gegenüber Kokoschka zu verspüren ist, möchte ich doch betonen, daß Kokoschka unter den jüngeren deutschen Meistern, vor allem als Landschafter, die stärkste Persönlichkeit ist. In den neueren Landschaften ist ein gewisser eleganter österreichischer Schwung und ein koloristischer Charme zu beobachten, wobei sozusagen die Kunst Pissarros und die Munchs miteinander verbunden werden.

Bei Tannhauser freute man sich einer größeren Ausstellung des sich langsam entwickelnden Otto Geigenberger. Die neugeschaffene Städtische Galerie kann, wenn sie richtig ausgebaut wird, eine wesentliche und willkommene Ergänzung der staatlichen Sammlungen wie der Schackgalerie bilden. Die Konservierung des Lenbachhauses als ein bedeutsames Kulturdokument und der Sammlung von Lenbachbildern bildet ja nur einen Teil der Aufgaben des neuen Direktors. Die Städtische Galerie, die in eigenen Räumen, wenn auch im gleichen Haus erstehen soll, wird das Bild, das uns die anderen Gemäldesammlungen von der Geschichte der Münchner Malerei des neunzehnten Jahrhunderts geben, vor allem nach der Seite ergänzen müssen, daß uns qualitätvolle Werke jener Künstler gezeigt werden, die angeregt von den Hauptmeistern, in München tätig gewesen sind. Und wenn das Bild von der großen Malkultur, die München im neunzehnten Jahrhundert aufzuweisen hatte, vollständig sein soll, werden natürlich auch außerdeutsche Künstler vertreten sein müssen, die eine Zeitlang in München gearbeitet haben. Es scheint selbstverständlich, daß das Programm der neuen Städtischen Galerie nicht das gleiche sein kann wie das der Schackgalerie oder der neuen Pinakothek. Wir glauben auch nicht, daß es der Wunsch der Steuerzahler ist, daß die neue Städtische Galerie ihre Erwerbungen im Wettbewerb mit den stattlichen Sammlungen macht, Staat und Stadt sich gegenseitig Objekte abjagen und dabei die Preise in die Höhe treiben. So kann nach unserer Ansicht die neue Städtische Galerie nicht in Konkurrenz, sondern nur in verständnisvoller, gemeinsamer Arbeit mit dem Staat aufgebaut werden.

Wenngleich die Neue Pinakothek im Lauf ihrer Entwicklung sich sehr wesentlich zu einer Galerie Münchner Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ausgewachsen hat und auch in der Staatsgalerie in Zukunft die Münchner Malerei besondere Berücksichtigung finden wird und muß, so ist doch zu erwarten, daß die neue Städtische Galerie für den Staat eine Entlastung bedeuten wird und angesichts der Beschränktheit nicht nur des Raumes, sondern vor allem der Mitteln, die den bayrischen Staatsgemäldesammlungen zur Verfügung stehen, es fortan leichter möglich sein wird, daß der Staat sich Werke von allgemeinster Bedeutung sichern und auf Käufe von mehr lokaler Wichtigkeit verzichten kann.

A. L. M.

SCHWEIZER AUSSTELLUNGEN

Im Kupferstichkabinett in Basel, das über seinen behaglichen Arbeitsräumen ein eigenes Stockwerk für Ausstellungen besitzt, sind gegenwärtig die in Amerika gefundenen frühen Landschaften Arnold Böcklins zu sehen, begleitet von beglaubigten Arbeiten des Meisters und ähnlichen Bildern von Achenbach, Preller und anderen deutschen Malern, die um 1850 in Italien tätig waren. Über die Echtheit der Böcklinschen Studien, die anfangs von Professor H. A. Schmid anerkannt wurden, ist eine heftige Diskussion entbrannt, nachdem Schmid nunmehr einen Teil Böcklin absprechen will. Es wird Sache der fachwissenschaftlichen Kritik sein, hier endgültig zu entscheiden, was nicht leicht sein dürfte. Denn prinzipiell ist zu sagen, daß wohl kaum zu den Gemälden Böcklins, die nachweislich vor mehr als siebzig Jahren nach Amerika gelangten, Stücke von fremder Hand hinzugefügt worden sind, woraus der Schluß zu ziehen wäre, daß die Bilder entweder alle von Böcklin oder alle nicht von ihm geschaffen wurden. Allerdings ist der Qualitätsunterschied mancher Bilder neben jenen, die durch die Signatur beglaubigt sind, selbst für den bekannten raschen Wechsel der malerischen Handschrift Böcklins sehr groß. Ob daher die Frage jemals ganz zu lösen ist . . .? „Merkwürdiger Fall."

Im Kunsthaus in Zürich sind die in Paris wiedergefundenen Studien und Bilder Feuerbachs aus seiner Schulzeit bei Thomas Couture ausgestellt. Ohne das Gesamtwerk Feuerbachs in entschiedener Weise seinem Werte nach zu verändern, sind doch, besonders auch unter den Zeichnungen, Werke unter ihnen, die von der frühzeitigen Überlegenheit des Meisters und der raschen Steigerung seiner künstlerischen Individualität in Paris ein großartiges Zeugnis ablegen. Da diese Sammlung demnächst in Deutschland, zuerst in München, ausgestellt werden soll, werden wir nochmals kurz von ihr zu sprechen haben.

U.-B.

NEUE BÜCHER

NEUE BAROCK-LITERATUR

Im Propyläen-Verlag gibt Hermann Voß seine lange erwartete „Malerei des Barock in Rom“ heraus, die die Fortsetzung seiner vor einigen Jahren erschienenen „Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz“ bedeutet. Während jene die zu behandelnden Künstler in einer geschlossenen Darstellung vereinigte, disponiert Voß in der „Barockmalerei“ den Stoff auf andere Weise. Er sendet dem Werk eine sehr ausführliche Einleitung voraus, in der er seine schon seit Jahren mit außerordentlichem praktischen Erfolg angewendete kunsthistorische Methode zu einer allgemein gültigen Theorie zu erweitern sucht. Man weiß, daß Voß schon seit langem gegen die unter der zu einseitigen Formulierung „Kunstgeschichte ohne Namen“ bekannte Methode zu Felde zieht und an ihre Stelle die Künstlergeschichte gesetzt sehen will. Das Individuelle, Partikulare und Konkrete ist für ihn das Objekt der Geschichtsschreibung. Zeitstil und Zeitgeist sind für ihn Resultate der Nachahmung des Beispiels einer überragenden Persönlichkeit. Er beruft sich unter anderem auf Hegels Wort: „Die welthistorischen Individuen sind es, die den Menschen erst gesagt haben, was sie wollen.“ Ein immanenter problemgeschichtlicher Ablauf existiert für Voß nicht. „Es erweist sich mithin, daß die Behauptung einer einheitlichen, autonomen Gesetzen folgenden Entwicklung des menschlichen Sehens nur dann aufrecht zu erhalten wäre, wenn sich nachweisen ließe, daß jede einzelne Nation und jede einzelne Individualität, wie selbstherrlich und genial sie sich auch dünken möge, doch nur auf einen geringen Aktionsradius stets wiederkehrender typischer Gestaltungsmöglichkeiten beschränkt sei.“ Daß dieser Nachweis gelungen sei, verneint Voß. Das einschränkende „nur“ Dehios im Schlußwort zu dem letzten Bande seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ — „Es gibt im neunzehnten Jahrhundert nur Künstlergeschichten ....., keine Kunstgeschichte als organische Problementwicklung“ — verlöre bei Voß somit seine Bedeutung. Ebensowenig erkennt Voß den Zwang, der der Generationsgleichheit innewohnt, an. Deshalb verzichtet er logischerweise von vornherein auf eine nähere Interpretation und Deutung des Problemkomplexes der Malerei des Barockstils im allgemeinen und ihrer römischen Erscheinungsform im besonderen. Nicht ganz in dieses methodische Glaubensbekenntnis scheint die den zweiten Teil der Einleitung bildende knapp, klar und übersichtlich geschriebene Zusammenfassung der Bedeutung der italienischen Renaissancebewegung zu passen.

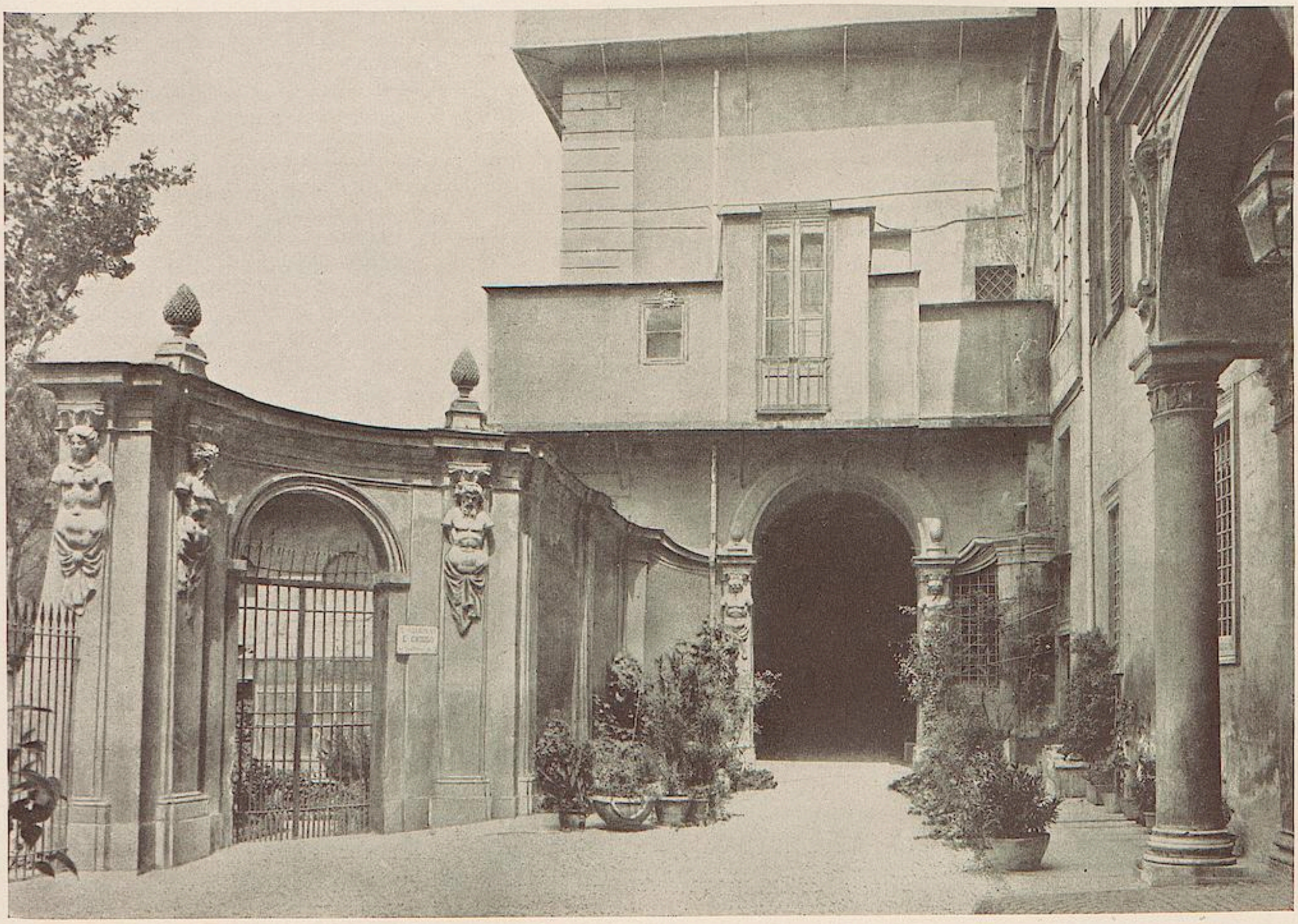
Der nun folgende Abbildungsteil bedeutet die reichste und bisher einzige Zusammenfassung des vielfach noch wenig bekannten Bildermaterials. In relativ guten Drucken gewinnt man einen überreichen Eindruck der künstlerischen Leistung des römischen Barocks. Hierin liegt die nicht genug zu schätzende Bedeutung der von Voß mit einem ganz seltenen Formengedächtnis und vollkommenster wissenschaftlicher Akribie durchgeführten Forschertätigkeit. Er bringt als erster Licht in das bisher gänzlich ungeordnete Gebiet und reinigt das Oeuvre der einzelnen Künstler durch Zuschreibungen und Absprechungen. Eine ganze Reihe wenig bekannter Persönlichkeiten wird durch ihn zum ersten Male einem weiteren Kreise zugänglich gemacht. Voß' Buch wird auf Jahre hinaus die Grundlage jeder Arbeit über römische Barockmalerei bedeuten müssen. Besonders verdienstlich scheint die reiche Ausbreitung von Abbildungen der Dekorations- und Deckenmalerei zu sein, die einen angenehmen Überblick über dieses sonst schwer zu verfolgende Teilgebiet gewährt. Den handbuchmäßig gehaltenen Anhang teilt Voß so ein, daß er für jeden Künstler einen kurzen Abschnitt über die äußeren Lebensdaten, einige allgemeine Bemerkungen über seine Kunst mit vielen sehr brauchbaren Farbangaben, kurze Anmerkungen zu jedem Bilde mit reichen Quellenzitaten und schließlich ein meist sehr vollständiges Werkverzeichnis bringt. Die Übersichtlichkeit dieser Anordnung macht das Buch zu einem musterhaften Nachschlagewerk. Voß' forscherische Leistung, die sich auf diese Weise der kunsthistorischen Welt mitteilt, kann nicht hoch genug angeschlagen werden.

Wer das bei Rascher in Zürich erschienene Bändchen des italienischen Philosophen Benedetto Croce mit den zwei Essays über den „Begriff des Barock“ und die „Gegenreformation“ in der Hoffnung aufschlägt, einen neuen Beitrag zu dem kausalen Zusammenhang dieser beiden Phänomene zu finden, wird gründlich enttäuscht. Es befremdet ungemein, heutzutage noch von Croce über den Barock Worte wie „kalt“, „niedrig“, „gräßlich und bluttriefend“ zu hören. Behauptungen, es sei dem Barock unmöglich gewesen, ein wahrhaft poetisches Bild zu schaffen, er sei „eine ästhetische und menschliche Sünde“ gewesen, brauchen nicht mehr widerlegt zu werden. Von der Voraussetzung ausgehend, Kunst sei niemals Barock, Barock niemals Kunst, fordert Croce auf, die „reine“ Kunst und Dichtung, die während der Barockzeit entstanden sei, als etwas Besonderes herauszulösen. Das einzig Positive des Aufsatzes ist die sprachliche Ableitung des viel umstrittenen Wortes „Barock“ von „baroco“, einer jener mnemonischen Vokabeln, mit denen man in der Logik des Mittelalters die Figuren des Syllogismus zu bezeichnen pflegte. Der Aufsatz über die Gegenreformation hält sich im Rahmen des allgemein Bekannten.

Ernst Michalski.

Wilhelm Kurth, Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts. Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart.

Dieses von Wilhelm Kurth herausgegebene Abbildungswerk ist der 19. Band der durch ihre vorzügliche Ausstattung rühmlich bekannten „Bauformen-Bibliothek“ des Hoffmannschen Verlages. Das graphische Material, das den Abbildungen dieses neuen Bandes zu Grunde liegt, läßt sich in drei Gruppen einteilen: es sind zunächst die Entwürfe der Architekten, Dekorateure und Zeichner, die wir — mit einer Benennung, welche die Sache nicht ganz decken will — in das



FRANCESCO BORROMINI, HOF DES PALAZZO SPADA, ROM

AUS DEM BUCH EBERHARD HEMPELS „FRANCESCO BORROMINI". VERLAG ANTON SCHROLL & CO., WIEN

Gebiet des eigentlichen Ornamentstichs einzuordnen pflegen, dann die Aufnahmen ausgeführter Bauten und Dekorationen wie sie etwa in den prächtigen Veröffentlichungen über Versailles oder in den Kupferwerken Salomon Kleiners über das Wiener Belvedere und die Schönbornschen Schlösser vorliegen, und endlich in den Darstellungen bewohnter Räume wie sie uns die Sittenmaler und Illustratoren — allen voran Moreau le jeune — hinterlassen haben.

Von den Blättern der letztgenannten Art — die vielleicht für sich allein geeignet wären die Vorbilder zu einem weiteren Bande dieser Folge zu liefern — gibt Kurth nur wenige Proben, die zumeist dem einleitenden Text eingefügt sind. Auch die Aufnahmen ausgeführter Bauten sind nur in beschränktem Umfange benutzt, um das eigentliche Ornamentstich-Material zu ergänzen, das trotz der überreichen Fülle des Erhaltenen viel zu lückenhaft ist, um eine Auswahl zu gestatten, die ein richtig abgewogenes Bild der historischen Entwicklung der Raumkunst vom Barock bis zum Klassizismus gibt. Während nämlich in dem französischen Ornamentstich wenigstens die führenden Meister des Barock und des Rokoko von Le Pautre und Marot bis zu Meissonnier und Briseux ihrer Bedeutung annähernd entsprechend vertreten sind, versagt in Deutschland die graphische Überlieferung meist gerade da, wo es sich um seine großen Raumkünstler handelt. Ein Werk wie des Schlüterschülers Paul Decker „Fürstlicher Baumeister" steht den Veröffentlichungen der französischen Architekten des Barock ganz vereinzelt gegenüber, und unter den großen Meistern des Deutschen Rokoko ist François Cuvilliés der einzige, der Kupferfolgen seiner Entwürfe herausgegeben hat. Von dem bedeutensten Dekorateur des Norddeutschen Rokoko, Johann August Nahl, ist dagegen nichts der Art überliefert, und ebenso von seinem Nachfolger im Dienste Friedrichs des Großen, Johann Christian Hoppenhaupt d. J. Hätten wir nicht wenigstens die für das spätere Berliner Rokoko so wichtigen Entwürfe Johann Michael Hoppenhaupts d. Ä., die Johann Wilhelm Meil radiert hat, sowie die eigenen Blätter des letzteren, so würde uns der deutsche Ornamentstich, dessen Hauptbestand, meist Augsburger Herkunft, im wesentlichen auf das kunstgewerbliche oder dekorative Einzelstück gerichtet ist, überhaupt eine gänzlich falsche Anschauung von dem Wesen des deutschen Rokoko geben. Auch die erhaltenen Originalzeichnungen der deutschen Raumkünstler, von denen Kurth ebenfalls einiges zur Ergänzung herangezogen hat, reichen leider nicht aus, um das Bild wirklich zu vervollständigen.

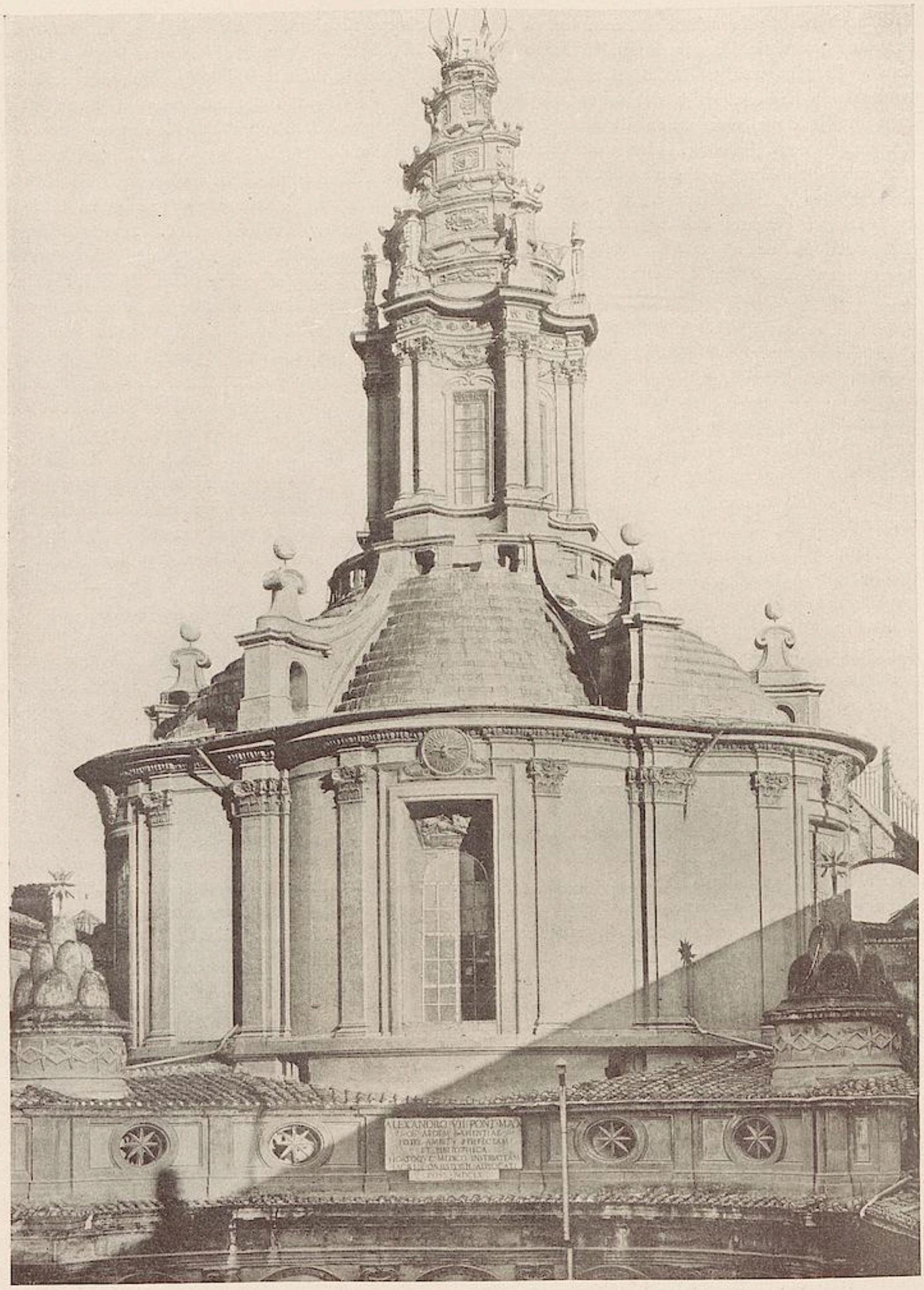
Immerhin liegt in dieser Tatsache ein deutlicher Hinweis, wo in dieser Periode die eigentlichen Quellen der europäischen Stilentwicklung zu suchen sind. Dasselbe gilt von dem Zeitalter des Klassizismus, in dem Italien und England die Führung übernehmen. Hier macht sich in dem Ornamentstich Frankreichs schon von Louis XVI. ab ein deutlicher Rückgang an Zahl und Wert der Veröffentlichungen bemerkbar gegenüber den Kupferwerken der Piranesi, Pergolesi, Adam usw., die dem anglo-italienischen Klassizismus den Weg durch die Welt bereiten. Für die Erkenntnis der Entwicklung, die der Klassizismus des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland genommen hat, ist der Ornamentstich leider noch unergiebiger als im Rokoko. Auch hier fehlen die Namen von Meistern wie Gontard und Erdmannsdorff gänzlich.

Man wird mit der von dem Herausgeber vorgenommenen Gliederung des Stoffes, die durch chronologische Folge und lokale Trennung zu zeigen sucht, welche Teilnahme die einzelnen Länder dem Problem der Innendekoration zu verschiedenen Zeiten geschenkt haben, nur einverstanden sein können. Ebenso mit der Auswahl der Abbildungen, die infolge der Fülle des zu bewältigenden Materials natürlich nicht allen Wünschen in gleicher Weise gerecht werden kann. Dagegen wird man auch bei einem Werke, das, wie es in der Vorrede heißt, in erster Linie dem Architekten und Liebhaber dienen möchte, noch größere Genauigkeit in der Beschriftung der Bilder und der Bearbeitung der wissenschaftlichen Anmerkungen erwarten. Die Zeichnung Abbildung 191 ist zum Beispiel nicht italienisch, sondern eine bezeichnete Arbeit des Augsburger Dekorationsmalers Joseph Christ, und der Bettnischenentwurf Abbildung 200 nicht von Cuvilliés, sondern nach Pineau. Auch gehören die unter dem Namen Johann Wilhelm Meils abgebildeten Spiegel und Kamine zu den nach Hoppenhaupt d. Ä. radierten Blättern und nicht zu den selbständigen Entwürfen Meils, sodaß dieser sehr geschmackvolle Zeichner in dem Kurthschen Buche zwar mit seinem Namen, aber leider mit keinem seiner eignen Geisteskinder vertreten ist.

C. F. Foerster.

Eberhard Hempel: Francesco Borromini. Anton Schroll & Co., Kunstverlag, Wien 1924. Mit 67 Abbildungen und 128 Tafeln. (Publikation des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz, herausgegeben von Hermann Egger in der Reihe der Römischen Forschungen.)

Das barocke Rom verdankt seine baukünstlerische Physiognomie wesentlich zwei Männern: Bernini und Borromini. Sie waren gleichaltrig, Bernini war der Erfolgreichere. Sie haben einander beeinflußt; Borromini, kein Wunderkind, sondern langsam und grüblerisch gereift, arbeitete anfangs, als der echte rechte Lombardensteinmetz der er war, unter Bernini an der Peterskirche mit. Natürlich wurden sie Rivalen, ihre Wege begegneten und überkreuzten sich immer wieder, liefen auseinander, zogen sich an. Oft standen sie einander im Wege und der Glücklichere behinderte, wie beim Bau des Palazzo Borberini, den andern, den sein Oheim Carlo Maderna mit herangezogen hatte. Sie waren manchmal Gegner, Borromini äußerte sich als Gutachter gegen Berninis St. Peters-Türme und Bernini sprach in Paris nicht günstig über Borromini, der aber seinerseits die Beteiligung an der Louvre-Konkurrenz für sich abgelehnt hatte. Kurz, in diesen beiden Persönlichkeiten konzentrierten sich die beiden größten Gegensätze der damaligen Baukust, Gegensätze, die nicht nur durch Strömungen und Richtungen, durch Theorien und Kunstverstand allein begriffen werden können, sondern sich letzten Endes aus Temperament und Wille erklären. Eberhard Hempel hat diese Gegensätzlichkeit einmal glücklich so formuliert: „Bei Bernini wird die Architektur zum Träger der Skulptur; in den Bauten Borrominis zeigt sich die entgegengesetzte Tendenz, die das organische Leben direkt aus den architektonischen Gliedern emporsteigen läßt, so daß eine neue Einheit entsteht und jede



FRANCESCO BORROMINI, TURM DER UNIVERSITÄTSKIRCHE ST. YVO, ROM

AUS DEM BUCH EBERHARD HEMPELS „FRANCESCO BORROMINI". VERLAG ANTON SCHROLL & CO., WIEN

Starrheit dem Bauwerk verloren geht." Bernini war wohl der genialere und umfassendere Geist, aber Borromini, der geborene Baukünstler und Raumkünstler, vielleicht doch der echtere Architekt. Und, wie es scheint, für die Folgezeit, besonders im Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts, in der Wirkung reicher.

Eberhard Hempel hat die Geschichte seines Lebens und seines Tuns mit gründlichster Kenntnis und Benutzung des gesamten Materials, aufgezeichnet. Besonders der in der Albertina ruhende Schatz an Zeichnungen und Entwürfen ist fruchtbar geworden unter seinen Händen. Man wird

jetzt, falls dies noch nötig sein sollte, mit dem letzten Rest der Legende von Borrominis Bizzarrerie und Willkür aufräumen können. Es gibt wenige Baukünstler, die so gewissenhaft und mit so leidenschaftlichem, oft fanatisch grübelndem Ernst die jedesmal vor ihnen liegende Aufgabe immer wieder von neuem, immer wieder vom Grund auf und vom Kernpunkt her, durchgearbeitet haben, wie dieser Verehrer Michelangelos und der Antike. Was ihm das Leben manchmal schwer machte, das allgemeine und noch zu seinen Lebzeiten immer allgemeiner werdende Urteil, seine Kunst stehe außerhalb der Tradition, verstehen wir heute gar nicht mehr oder nur historisch reflektierend: wir wissen, wie sehr sie, trotz herrlichster Neuerungen, in der Tradition steht, wie sie, allerdings entgegen dem herrschend werdenden Klassizismus, reiner Barock ist, manchmal, in ihrer Höhentendenz, der Gotik verwandter als aller Renaissance, und wie sie in manchen Zügen die unmittelbare Grundlage für das Rokoko wurde. Rokokoartigeres als die Fassade von S. Carlo alle quattro fontane, Borrominis Alterswerk, gibt es in ganz Rom nicht wieder, und seine Universitätskirche mit ihrem „Chinesenturm" und sein Kampanile von S. Andrea delle Fratte könnten in Prag oder Dresden oder Potsdam um 1750 entstanden sein.

Hempel erzählt jedesmal gründlich die Geschichte des einzelnen Bauwerks, erläutert, meist an Hand von Grundrissen und Lageplänen, Aufgabe und Situation, sowie, meist an Hand von Skizzen, Entwürfen und Vorentwürfen, das Werden und die Wandlungen der Bauidee; dann folgt genaue Baubeschreibung des Gewordenen und Vorhandenen, mit klarer Herausstellung der schöpferischen Gedanken und des Formencharakters und, wo mehrere Baumeister zusammenarbeiteten, mit klarer Scheidung der verschiedenen Meisterhände. Auch das Wirken der Bauherren wird in jedem Falle einzeln gewürdigt, ein im Zeitalter der Gegenreformation auch kulturhistorisch nicht unwesentlicher Faktor. So wächst dieses Buch, rein vom Tatsächlichen ausgehend und alles Spekulative vermeidend, sich zu einer erschöpfenden Künstlerbiographie zusammen, in der alles steht, was den Mann und sein Werk betrifft, so daß man ihn, der ein großer Mann war, nun wirklich kennt. Wenn der Verfasser in den einleitenden Zeilen seine Aufgabe dahin abgrenzt, daß er sagt, er wolle für die Darstellung des Lebenswerkes Borrominis eine möglichst breite Basis gewinnen, so deutet er damit selbst an, daß er auf eine zusammenfassende Charakteristik dieser Künstlerpersönlichkeit und ihres Schaffens, vom architektur-ästhetischen Standpunkt aus gesehen, verzichtet. Man mag bedauern, daß er dies tat und daß die Werturteile und die sich aus ihnen ergebende Anschauung vom Künstlermenschen Borromini nun in den Beschreibungen, manchmal nur zwischen den Zeilen, verstreut stehen; daß der Verfasser nun nicht auch noch einen Schluß-Essai geschrieben hat unter dem Titel: „Was bedeutet Borromini?" Er hätte es, bei seiner Materialkenntnis und bei der Klarheit seiner Anschauungen leicht gekonnt. Nicht verzichtet aber hat er auf die Darstellung von Borrominis Wirkung und dieses letzte Kapitel, über Borrominis Einfluß, enthält eine Fülle wichtigster kunsthistorischer Tatsachen und ein kleines Stück Architekturgeschichte für sich, Architekturgeschichte aus einer der wichtigsten Epochen abendländischer Baukunst überhaupt. Als Letzter einer großen Periode und Tradition, leidenschaftlich kämpfend gegen eine neue Baugesinnung, die zu bannen ihm doch versagt bleiben mußte, erlebte er ein im Innersten tragisches Schicksal durch diese Stellung zwischen dem Alten, das er durch einen schier unerschöpflichen Reichtum von Ideen krönt, und einer neuen Zeit, die ihn nicht wollte und die sich erst einmal totlaufen mußte, ehe die schöpferischen Gedanken Borrominis fruchtbar werden sollten. Einige Mäcene und Bauherren größten Stiles haben ihn geliebt und noch zu ihm gehalten, als ihm ein technisches Malheur passierte. Aber die Majorität, die mit Bernini dann mit fliegenden Fahnen ins französische Lager überging, hat ihn noch zu Lebzeiten immer empfindlicher mißverstanden. Der Sieg der französischen Raison hat seine freischaltende künstlerische Genialität, dieses so schöne und so blutvoll Römische, zeitweilig in schwersten Mißkredit gebracht. Der Klassizismus hat ihn gehaßt, Winckelmann machte ihn lächerlich, Lübke warf ihm widersinnigste Abenteuerlichkeit vor und Jacob Burckhardt redete von Fieberträumen, wenn er an ihn dachte. Erst Cornelius Gurlitt ward Borromini wieder gerecht in seiner 1884 erschienenen Geschichte des Barockstils. Die neuere Forschung, Muñosz und Pollak, haben seinen Ruhm vermehrt und das vorliegende Buch ist das schönste Denkmal für diesen genialen Mann, der in Rom kein Denkmal hat und bescheiden im Grabe seines Oheims Carlo Maderna beigesetzt wurde. Was diesen Ruhm rechtfertigt, sind nicht nur seine Taten, die schönen Bauten, wie Sant' Agnese, San Carlo alle quattro Fontane (innen und außen), San Andrea delle Fratte mit dem herrlichen Turm, die Universitätskirche, dieses Meisterwerk, die Palazzi Spada, Falconieri und Carpegna, die Oratorien, das Jesuitengebäude Propaganda Fide und noch manches andere, unter dem das Kirchlein der Sieben Schmerzen eine Perle zu werden versprach — es sind nicht minder die Wirkungen, die von ihnen ausgingen, in Italien, Frankreich, Deutschland und Österreich. Am Mitteltrakt des Berliner Schlosses ist Borromini zu spüren nicht minder als in der Schnecke des Kopenhagener Turmes, in Schlauns Clemenskapelle zu Münster nicht weniger als in Louis Leveaus Hotel Lambert zu Paris und in den Bauten von Oppenord und Meissonnier. Unsre Liebe von übermorgen, die Bauten Guarinis in Turin und Sizilien sind nicht denkbar ohne das große Vorbild und dieser Guarini wieder wirkte auf den Pariser Baumeister der Kirche St. Anne. — In Deutschland und Österreich ist der Einfluß ganz stark in Prag, aber auch Fischers Dreifaltigkeitskirche in Salzburg verrät enge Anlehnung an Sant' Agnese, so wie der Turm der Dresdener Hofkirche von jenen Gedanken lebt, die Borromini in seinem Kampanile von San Andrea delle Fratte verwirklichte. Aber es geht noch immer weiter. Die Kirche Dientzenhofers in Banz und Balthasar Neumanns Kirche in Vierzehnheiligen knüpfen eng an das römische Vorbild an. Und „wenn man an dem Münchner Johanniskirchlein den betenden Heiligen von der sich vorwölbenden Fassade wie von einer Woge emporgehoben und die architektonische Form in einen direkten Gefühlsausdruck sich umsetzen sieht, so wird man an die ein halbes Jahrhundert früher entstandene Fassade von San Carlo alle quattro Fontane zurückdenken, die dem nach Rom pilgernden Deutschen zuerst

das gleiche Bild geboten hatte". Borromini und kein Ende, kann man sagen, wenn man die deutsche Baukunst des achtzehnten Jahrhunderts, soweit sie sich vom Klassizismus fernhält, ansieht.

Das imposante Buch Hempels ist mit einer Menge von Abbildungen ausgestattet. Den Text begleiten Pläne und Entwürfe sowie Einzelstudien. Die 128 Tafeln bringen in klaren, ausgezeichnet scharfen Ansichten die Werke zur Anschauung in zeitlicher Folge, mit vielen sehr schönen Teilaufnahmen und Einzelaufnahmen. Vieles ist zum ersten Male reproduziert nach Aufnahmen des bekannten Cesare Faraglia, manches, besonders die Aufnahmen des der Forschung vorangegangenen römischen Photographen Romualdo Moscioni, zum ersten Male verwendet. Einiges steuerte auch A. Muñosz aus seinem Material bei. Der Verlag A. Schroll & Co. ließ dem Buche die größte künstlerische und wissenschaftliche Sorgfalt angedeihen — wie gewöhnlich.

E. Waldmann.

Hans Sedlmayr: Fischer von Erlach der Ältere. München, R. Piper & Co., 1925.

Eine in allen Einzelheiten zutreffende und erschöpfende Darstellung der baukünstlerischen Leistung des älteren, des großen, Fischer von Erlach, wird sich erst nach vielen Jahren schreiben lassen, wenn die Inventarisation der österreichischen Kunstdenkmäler vollendet ist und wenn die Archive der Adelsfamilien, für die Fischer arbeitete, einmal ganz durchforscht sind. Um so dankenswerter ist es, daß Sedlmayr jetzt auf der Basis des heute als sicher feststehenden Materials eine Schilderung seiner Kunst und seiner Entwicklung gibt. Allzuviele ungelöste Fragen hat sich an das Fischer-Problem geheftet und man wußte, seit Ilgs, Gurlitts und Riegls Schriften, nicht mehr so recht, wer Fischer eingentlich war. Schon sein Verhältnis zu Hildebrandt war unklar geworden, manche Motive Fischers pflegte man als Hildebrandtisch zu bezeichnen, trotzdem sie bei Hildebrandt erst ein Jahrzehnt später auftauchten, als bei Fischer. Und Fischers Verhältnis zu Italien bedurfte dringend seiner Klärung. Hier hat Sedlmayr eine Menge Schutt hinweggeräumt und dann die Entwicklung des Künstlers von den Anfängen an (Schloß Frain in Mähren, 1690) bis zum Schluß, der Wiener Hofbibliothek (1722) gezeichnet, mit allem Material an Plänen und Entwürfen, dessen man heute habhaft werden kann. Die persönliche Genialität seiner Leistung ist gut und klar dabei herausgekommen, aber nicht weniger seine Stellung innerhalb seiner Zeit und seiner österreichischen, italienischen und französischen Umwelt. Sedlmayr bestreitet, meines Erachtens mit Recht, nachdrücklich die sehr verbreitete Meinung, als sei Fischer, der Verehrer des borrominesken Barocks, auf seine alten Tage zum Klassizisten geworden; er erklärt den leichten Stilwandel, der sich in seinen späten, manchmal gegen den Jugendüberschwang etwas gemessen wirkenden Arbeiten geltend macht, als logische Entwicklung des eigenen Schaffens und als die Folge einer ihn zeitweise sehr beherrschenden Auseinandersetzung mit Frankreich. Hempels Buch über Borromini war noch nicht erschienen, als Sedlmayr schrieb; so war es seine Aufgabe, eine Charakteristik Borrominis, dieser Zentralsonne römischen Barocks um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu geben. Diese Charakteristik deckt sich im großen und ganzen aber mit der von Hempel vertretenen Auffassung. So klar aber Sedlmayr die Zusammenhänge mit Italien sieht, so sehr betont seine Darstellung die persönliche Genialität Fischers in den frühen Salzburger drei Kirchen nicht weniger, als in den Wiener und Prager Palästen, in der Wiener Karlskirche und den Umbauten der Hofbibliothek und der Hofburg. Und in der Tat, wenn man sich in Salzburg genügend mit dem italienischen Dom, einer imposanten aber etwas kühlen und akademischen Export-Architektur beschäftigt hat, und kommt dann zu Fischers Kollegienkirche, dann weiß man, daß dieser Fischer trotz aller borrominesken Anregungen, ein schöpferischer Baukünstler ersten Ranges war.

Sedlmayrs Text ist klar, knapp und anschaulich. Die Einleitung gibt eine Charakteristik und eine scharfe Beleuchtung der Probleme. Das Wesentliche steht in den Analysen der Bauten, die in chronologischer Reihenfolge betrachtet werden, kurz, aber mit Heraushebung der entscheidenden Eigentümlichkeiten.

Abbildungen in ausreichender Zahl, manche Detailaufnahmen, viele Grundrisse und Pläne und viele alte gestochene Ansichten aus Fischers Kupferstichwerk der „Historischen Architektur" bilden ein schönes und lehrreiches Anschauungsmaterial. Das Buch gehört, auch dank der guten Ausstattung durch den Verlag, zu den besten neueren Publikationen aus dem Gebiete der Architektur. Dank ihm und dank Hempels Borromini beginnen die Persönlichkeiten der großen Baumeister sich klar und faßlich auch für den Nichtfachmann herauszuheben aus der Riesenschar der Architekten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. E. Waldmann.

Hermann Hieber: Elias Holl. (München, R. Piper, 1923).

Wenn auch Hiebers Buch über Elias Holl, den Augsburger Stadtbaumeister, weniger spezifisches Gewicht hat und auch wohl sucht, als Sedlmayrs Fischer, so darf es dennoch denen, die sich für Architektur als künstlerische Leistung interessieren, empfohlen werden. Hieber erzählt Holls Leben und Tätigkeit anschaulich, mit manchen interessanten Zitaten aus der Hollschen Hauschronik und gibt dann einen charakterisierenden Überblick über seine Arbeiten in chronologischer Reihe, mit Plänen und Entwürfen. Vom Rathausbau sind alle sechs, teils in Modellen, teils in Zeichnungen vorhandenen „Zustände" abgebildet und besprochen. Die Abbildungen sind so gut und zahlreich wie man es bei einem Büchlein dieser Art erwarten kann. Aus dem Umkreise der sogenannten „deutschen Renaissance" kennen wir ja nur wenige Architekten von so ausgesprochen persönlicher Leistung wie diesen Holl, der Augsburgs Stadtbild so recht eigentlich geschaffen hat, dieses Stadtbild, in dem die Gotik mit Höchstleistungen eine Rolle spielte. Um so erfreulicher, daß man ihn nun in einer lesbaren Studie kennen lernt und nicht mehr nur auf die etwas veralteten Schriften Wagenseils und Vogts und auf die reichliche trockene Biographie Baums (1908) angewiesen ist. Was Hieber in seiner kurzen Skizze über die Stadt Augsburg und die Eigenart ihrer Kultur sagt, ist gut und zutreffend. Nicht ganz verständlich aber, was er in der Einleitung meint, wenn er sagt: „Stilgeschichte ist viel wichtiger und fruchtbarer, als Geniegeschichte". Über

die Wahrheit dieses Satzes kann man streiten. Aber in der Einleitung zur Biographie einer genialen Einzelpersönlichkeit wirkt solche, etwas nach Prinzipienreiterei schmeckende Bemerkung, doch deplaciert. Denn es trifft heute doch sicher nicht zu, daß die „Architektur (Verf. meint Architekturgeschichte) unter der einseitigen Hervorhebung der künstlerischen Einzelleistung gelitten habe". Uns vielmehr scheint es, als habe die Welt über lauter „Stilfragen" das Schaffen der großen Baumeister-Persönlichkeiten allzulange vergessen gehabt.

E. Waldmann.

Adalbert Zöllner, Das Buch vom Porzellan. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Es ist immer recht erfrischend und erfreulich, wenn gelegentlich in der Kunstliteratur ein Buch erscheint, das bei eingehender Würdigung des in Frage stehenden Kunstzweigs den Zusammenhang mit der schönen Literatur zu wahren weiß — das sich literarisch gibt. Fachliteratur ist genügend vorhanden und der ernsthafte Forscher kann sich an sie halten. Aber es gibt nun einmal eine breite Schicht künstlerisch denkender Menschen, die der Kunstwissenschaft abhold sind und die nur das Schöne spielend genießen wollen, ohne sich ernsthaft damit zu beschäftigen. — Für sie ist Zöllners Buch vom Porzellan geschrieben. Es kleidet eine große und liebevolle Sachkenntnis vom Porzellan, seinem Werden, seinen verschiedenen Arten, Farben, Moden und von seinen Werten und Krankheiten in leichte Plauderform und gibt ihr die Würze galanter Seitenbetrachtungen.

Bei aller Achtung vor dem Qualitätsgefühl des Autors, seinem Wissen und seiner Hingabe an die Materie und bei aller Anerkennung seiner Bestrebung ein der Zierlichkeit des Porzellans entsprechend graziöses Buch zu schreiben, kann die Form, in der er es tat, doch nicht durchaus zugestimmt werden. Das Buch riecht förmlich nach Erotik. Immer wieder ist von Frauen, ihrer Seele und ihren Intimitäten die Rede, und von den Männern, die sich nach ihnen sehnen — von Erfüllung und Rausch usw. Wenn man auf der ersten Seite bei der Widmung „Der zerbrechlichen Seele meiner Frau" bereits etwas peinlich berührt ist ob dieser leisen Indiskretion, so steigert sich das Mißbehagen, wenn die erotische Inbrunst des Verfassers sich mehr und mehr in einen Stil hineinsteigert, der den Zeitschriften der Straße und der Junggesellenboudoirs überlassen bleiben sollte!

HENRI ROUSSEAU, DER SCHLANGENBESCHWÖRER

PARIS, NEUERWERBUNG DES LOUVRE

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES A. FLECHTHEIM, BERLIN

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

MATTHIAS GRÜNEWALD, STUDIE ZUM JOHANNES DER KARLSRUHER KREUZIGUNG
ZEICHNUNG IN SCHWARZER KREIDE

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT. AUS DEN „GRÜNEWALDZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG V. SAVIGNY". G. GROTE VERLAG, BERLIN

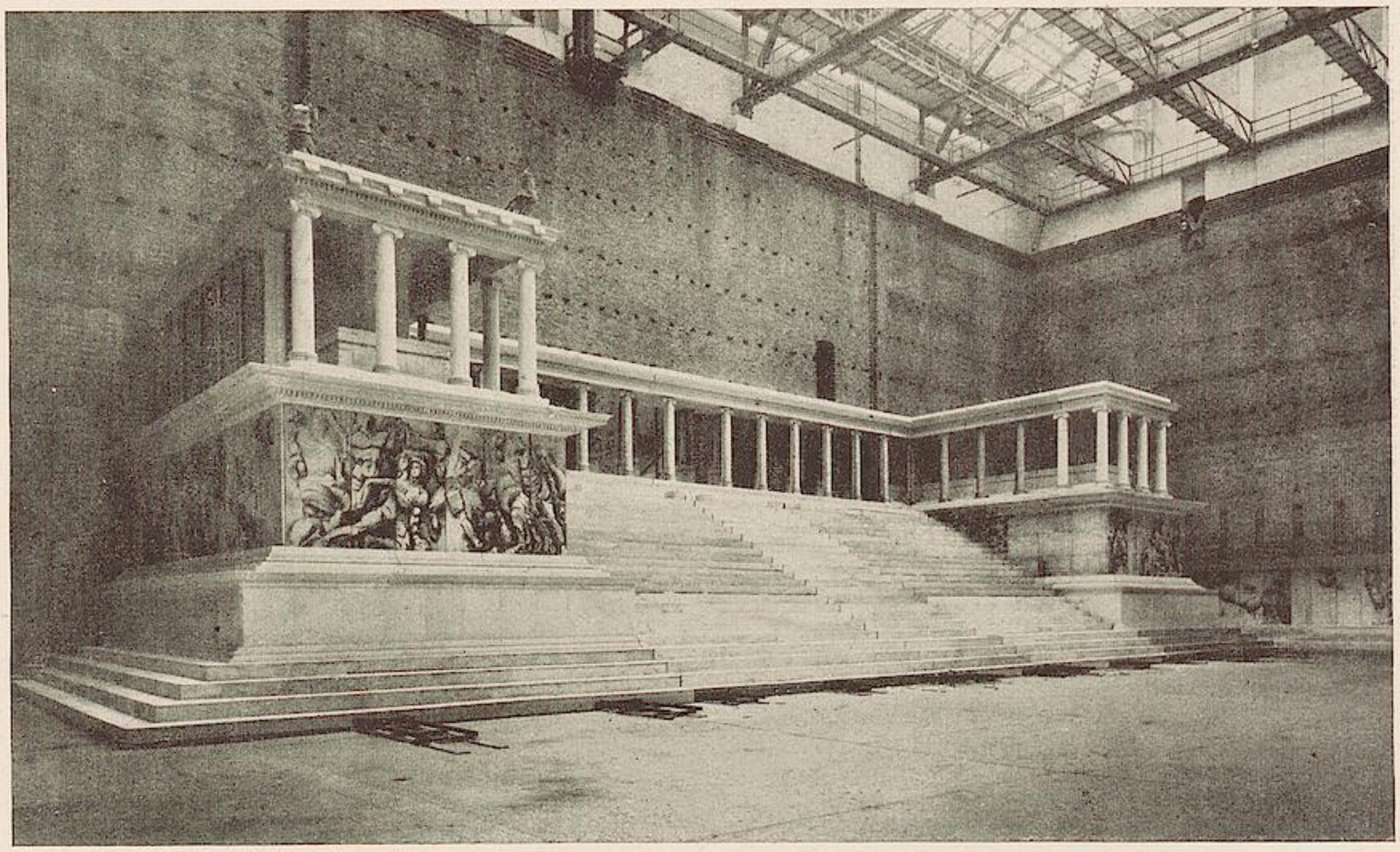
DAS BERLINER MUSEUMSCHAOS

VON

KARL SCHEFFLER

Berliner Museumsfragen sind, wie man weiß, in den letzten Jahren zum Gegenstand heftiger Streitigkeiten und einer rücksichtslosen Politik geworden. „Kunst und Künstler“ hat es bisher vermieden, ausführlich zu berichten. Was der Herausgeber glaubte sagen zu müssen, das hat er in einem Buch mitgeteilt (Berliner Museumskrieg, im Verlag Bruno Cassirer, 1921); daneben hat er die Tagespresse benutzt. Die Zurückhaltung an dieser Stelle ist der Erwägung entsprungen, daß eine monatlich erscheinende Zeitschrift polemisch kaum wirkungsvoll teilnehmen kann. Daß die Reserve nun aufgegeben wird, dazu zwingt die Lage der Dinge. Eine Orientierung, die alles beim rechten Namen nennt, wird nötig, weil die Freunde unserer Museen allgemach daran verzweifeln, überhaupt noch etwas zu verstehen, weil die öffentliche Polemik in Gezänk ausartet und das Ganze nur noch von wenigen gesehen werden kann.

Die Verwirrung begann schon, als auf Betreiben Bodes das Kaiser-Friedrich-Museum gebaut wurde, als die allzu hitzig betriebene Vergrößerung aller Sammlungen es nötig machte, die Kunstwerke der Zeiten und Länder zu trennen und Neubauten zu errichten. Wilhelm von Bode hat sich in der Folge oft gegen die Großmannssucht der Zeit, vor allem gegen die der Architekten und Archäologen gewandt. Mit Recht. Doch ist die historische Feststellung nötig, daß der Wille zur quantitativen Übertreibung recht eigentlich auch zum Wesen seiner ungemeinen, in ihrer Art bewunderungswürdigen Begabung gehört. Er wollte das geräumige Kaiser-Friedrich-Museum, weil er in wenigen Jahrzehnten die Sammlungen mächtig vergrößert hatte, und zwar nicht nur durch Meisterwerke — die sind immer und überall selten —, sondern auch durch eine Unmenge von Schulwerken, die mehr zum historischen als zum künstlerischen Interesse sprechen. Bode ging so stürmisch vor, daß ihm auch das allerdings arg verbaute Kaiser-Friedrich-Museum bald zu eng wurde, daß er am Tage der Eröffnung schon wieder von einem neuen Museums-



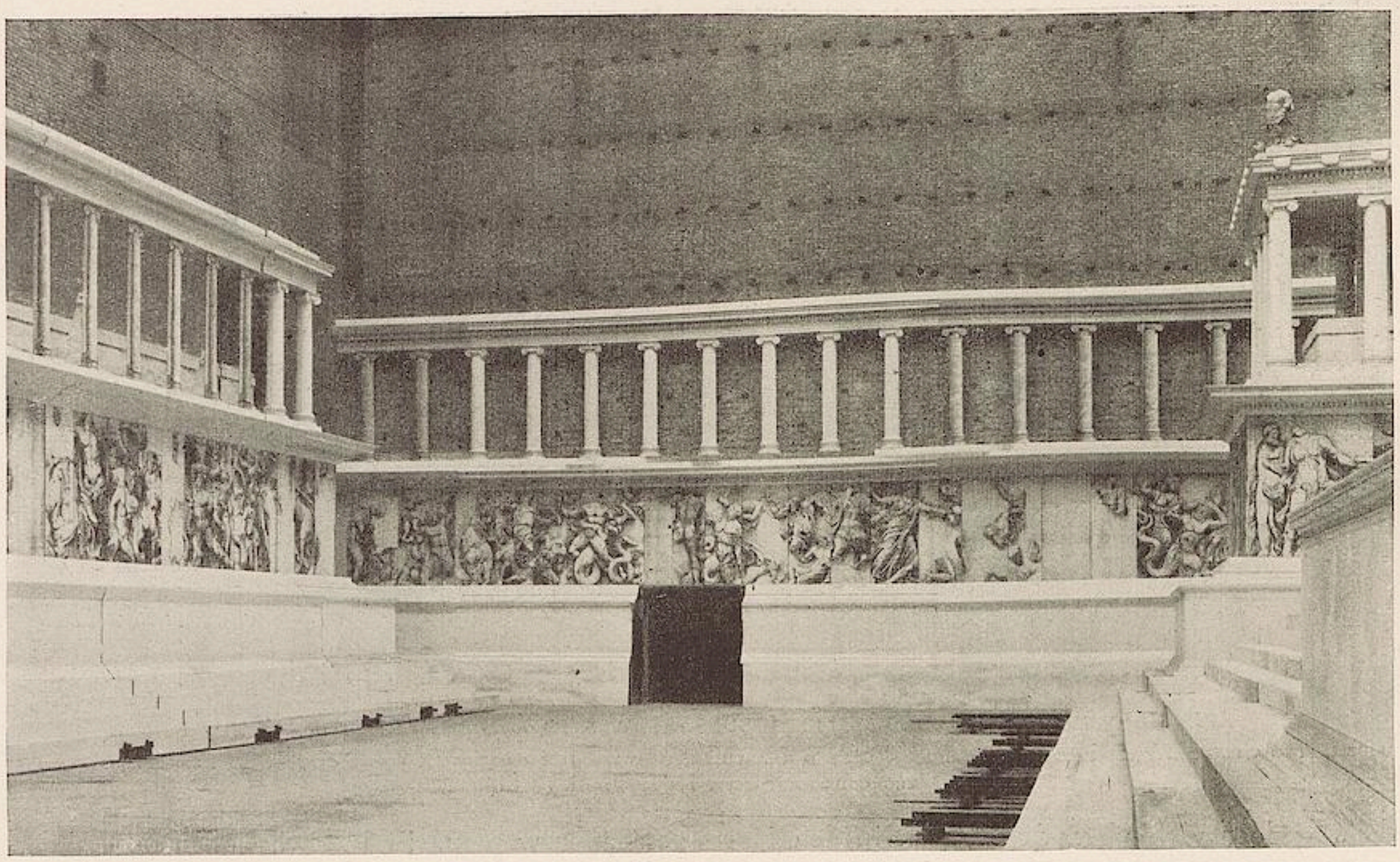
MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. MITTELBAU, HAUPTSAAL: DER PERGAMONALTAR

MODELL FÜR DIE AUFSTELLUNG. DER ALTAR WIRD, MIT AUSNAHME DES FIGURENFRIESES, EINE REKONSTRUKTION SEIN. ABER NUR DIE BEIDEN FRONTTEILE DES ALTARS SOLLEN NACH DEN LETZTEN PLÄNEN DEN ORIGINALFRIES ZEIGEN, FÜR DIE SEITEN SIND GIPSABGÜSSE VORGESEHEN. DIE MAUERN WERDEN GEPUTZT, OBEN WIRD EINE STAUBDECKE EINGEZOGEN

bau sprach. Das eben bezogene Haus wurde um so enger, als die neugeschaffene, aus einer Schenkung Friedrich Sarres entstandene islamische Sammlung mit der großen Mschattafassade hineingenommen wurde und als die Sammlung deutscher Skulpturen, die Theodor Demmler leitet, bald sehr umfangreich wurde. Bodes nächstes Ziel war ein „Deutsches Museum", wohinein alle germanische Kunst, vom Alt-Germanischen bis zur Kunst des achtzehnten Jahrhunderts kommen sollte, Bilder und Skulpturen, Originale und Abgüsse. Das Kaiser-Friedrich-Museum sollte ganz der italienischen Renaissance reserviert bleiben.

Dieser Drang zur Quantität begegnete einem verwandten Willen zur Expansion auf seiten der Archäologen. Diese gruben, unter dem Beifall, unter begeisterten Zurufen vor allem sämtlicher deutscher Bildungsenthusiasten in Kleinasien antike Bauteile aus der Erde und hielten alles so Gewonnene für wichtig genug, um es im Museum aufzustellen. Der Leiter der Antikenabteilung forderte das ganze Alte Museum Schinkels, den größten Teil des Neuen Museums Stülers und kolossale Räume für den Pergamonaltar und für die späteren Ausgrabungen. Da auch die ägyptische Abteilung über Platzmangel klagte, und da die in Vorderasien ausgegrabenen Kunstwerke und Kulturdokumente (die einen wurden und werden beständig mit den andern verwechselt) ebenfalls aufgestellt werden sollten, so entstand der Plan eines Neubaues, der alle gewaltsam übersteigerten Bedürfnisse mit einem Schlage befriedigen sollte.

Als Bauplatz wurde der leere Raum auf der Museumsinsel zwischen Neuem Museum und Kaiser-Friedrich-Museum ausersehen. Alfred Messel, dem die Aufgabe übertragen wurde, dachte zuerst an Barackenbauten. Das war eine gesunde Idee, weil es sich durchaus um das Hinterland des Alten Museums handelt. Dieser Absicht widersprachen jedoch alle Beteiligten: der Kaiser, Bode und die zumeist interessierten Abteilungsdirektoren. Darum entwarf Messel den künstlerisch nicht reizlosen, in Anbetracht aller Verhältnisse aber monströsen Plan eines kolossalen Monumentalbaues, mit der breiten Front

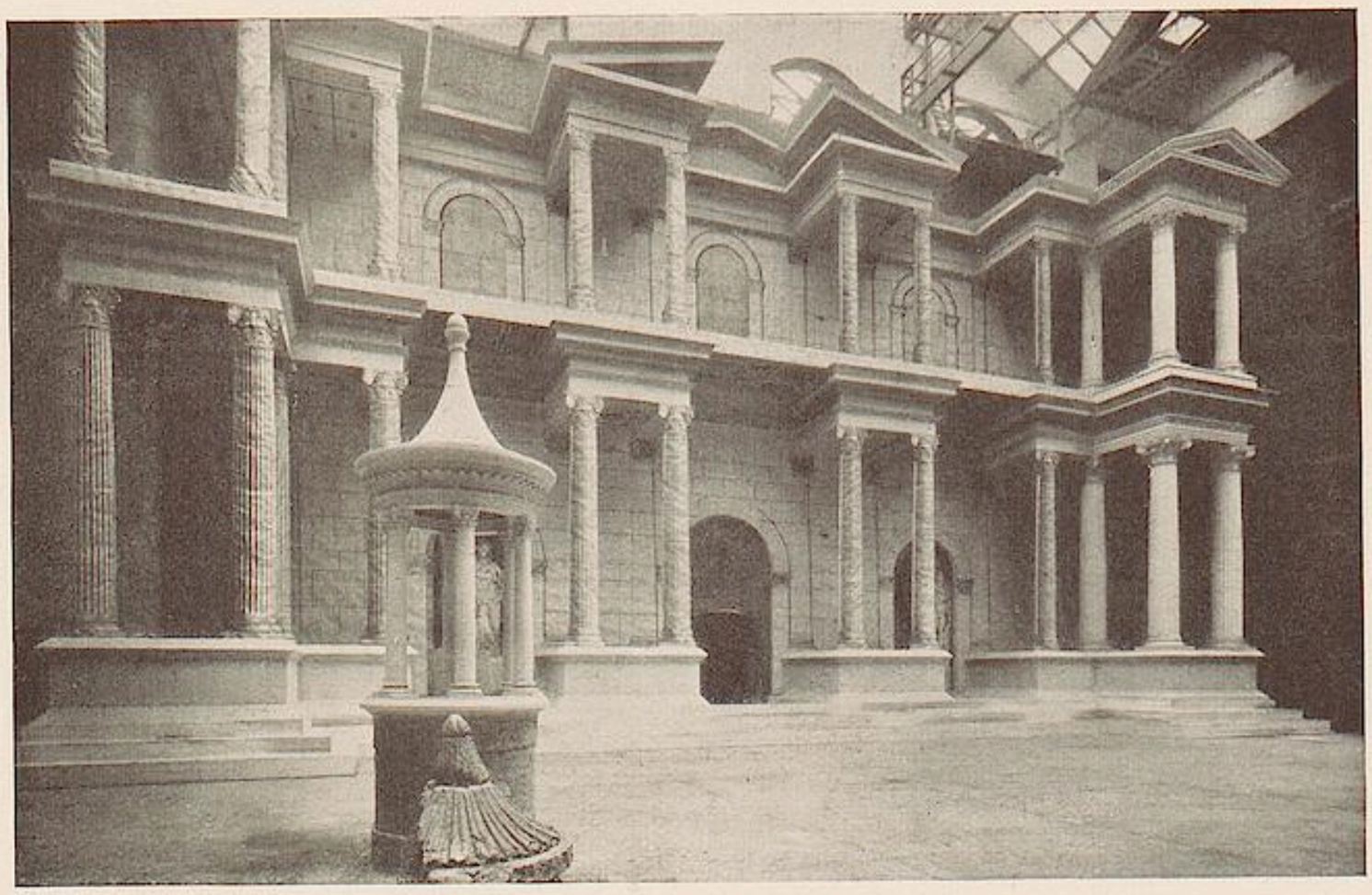


MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. MITTELBAU, HAUPTSAAL: DER PERGAMONALTAR

MODELL FÜR DIE AUFSTELLUNG. DER FRIES WIRD RINGS IM RAUM ABGEWICKELT. ES BESTEHT HOFFNUNG, DASS DIE GIPSERNE SÄULENREIHE ÜBER DEM FRIES WEGBLEIBT. WAS LINKS VOM FRIES ZU SEHEN IST, GEHÖRT AN DIE RÜCKSEITE DES ALTARS, DER TEIL IN DER MITTE ENTSPRICHT DER LINKEN ALTARWAND

zum schmalen Kupfergraben und zu einer holprigen Nebenstraße, mit einer so heftig betonten Mittelachse, daß von selbst ein zweiter Plan entstand: der Plan einer Durchbruchsstraße in der Richtung der Gebäudeachse hinüber zum Hegelplatz hinter der Universität. Der Plan des Museums sah einen zurückliegenden Mittelbau vor, zwei Seitenflügel und einen Ehrenhof. Der Mittelbau sollte die antike Kunst aufnehmen, der Nordflügel das Deutsche Museum und der Südflügel die vorderasiatische Kunst.

Messel starb als er eben mit den Plänen fertig war. Die Ausführung übernahm Ludwig Hoffmann. Er änderte manches, im Innern und im Äußern, ohne die Pläne damit aber zu verbessern. Bald nachdem er die Bauleitung in Gemeinschaft mit Wille übernommen hatte, begann jener Streit zwischen Bauleitung, Museumsleitung, Kultusministerium und Finanzministerium, der bis heute anhält. Hoffmann verfiel dem Fehler, den er als Stadtbaumeister von Berlin eigentlich nie abgelegt hat: er kümmerte sich nur um das Haus, das er baute, dachte aber nicht städtebaulich an die Umgebung. Es hat bis heute nicht ganz aufgeklärt werden können, wie es gekommen ist, daß das neue Gebäude schließlich um etwa drei Meter höher gebaut worden ist, als es der halbamtlich publizierte Übersichtsplan — der einzige jemals veröffentlichte! — (Abb. S. 271) der Öffentlichkeit dargestellt hat. Eine Folge ist, daß der neue Gebäudekomplex nicht mehr mit dem Kaiser-Friedrich-Museum und dem Neuen Museum eine Einheit bildet, sondern daß er noch mehr dominiert. Eine zweite Folge ist, daß die von Messel projektierte, die Stadtbahn überspannende Verbindungsbrücke zwischen dem Kaiser-Friedrich-Museum und dem Deutschen Museum, die unmerklich von einem Haus zum andern führen sollte, so wie sie gedacht war, nicht ausgeführt werden kann. Eine dritte Folge ist, daß der künstlich durch Gewölbe erhöhte Ehrenhof nicht in gleicher Ebene mit der gegenüberliegenden, jenseits des Kupfergrabens laufenden Straße durch eine Brücke nur verbunden werden kann, wenn entweder eine Stufenbrücke gebaut wird —

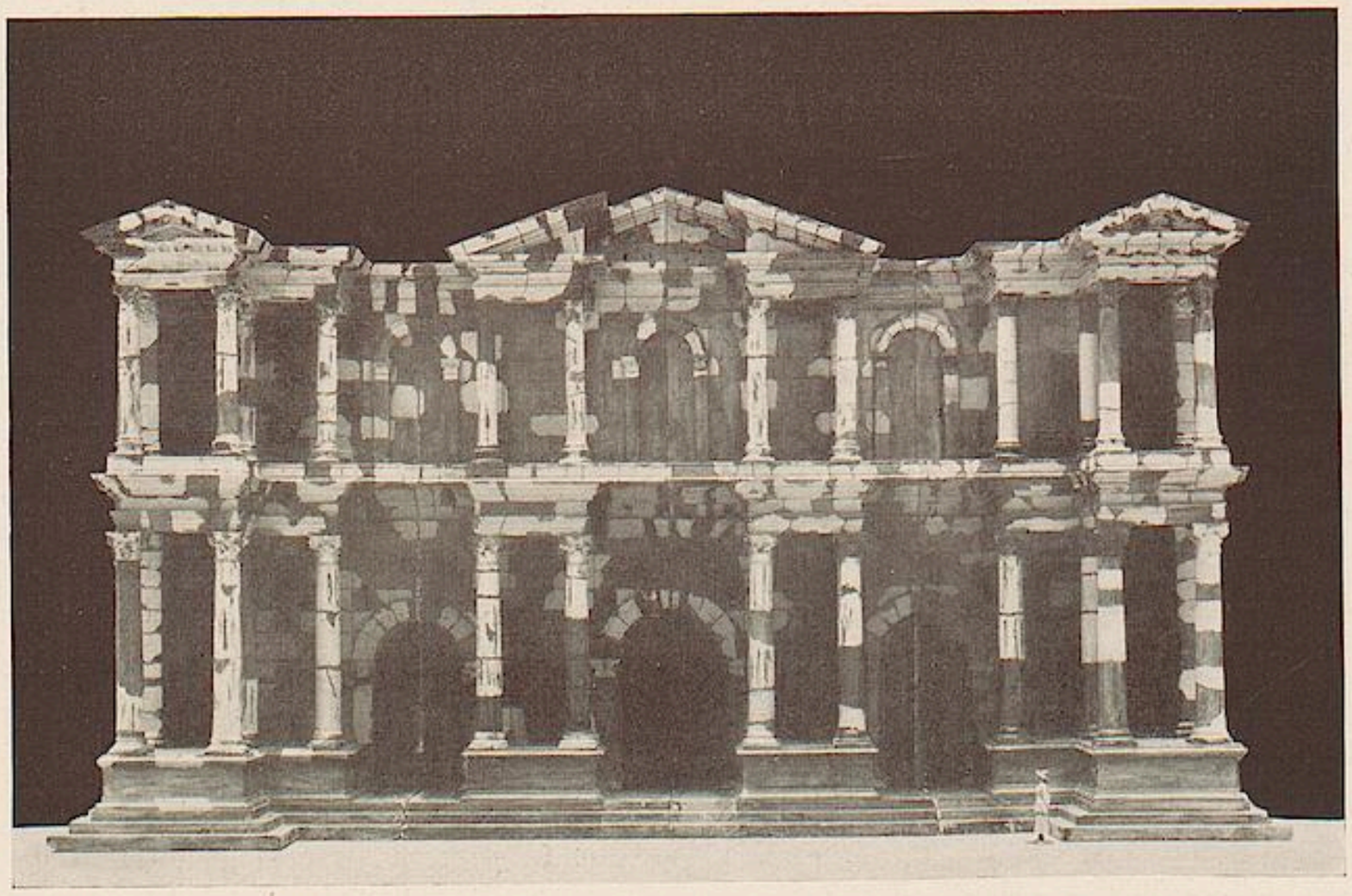


MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. MITTELBAU, SÜDSAAL, WESTSEITE: DAS MARKTTOR AUS MILET

MODELL AUS PAPIER, ZUM TEIL AUS GIPS. UNMITTELBAR ÜBER DER ARCHITEKTUR WIRD EINE STAUBDECKE EINGEZOGEN. WAS DIESER REKONSTRUKTION ZUGRUNDE LIEGT, ZEIGT DIE ABBILDUNG UNTEN

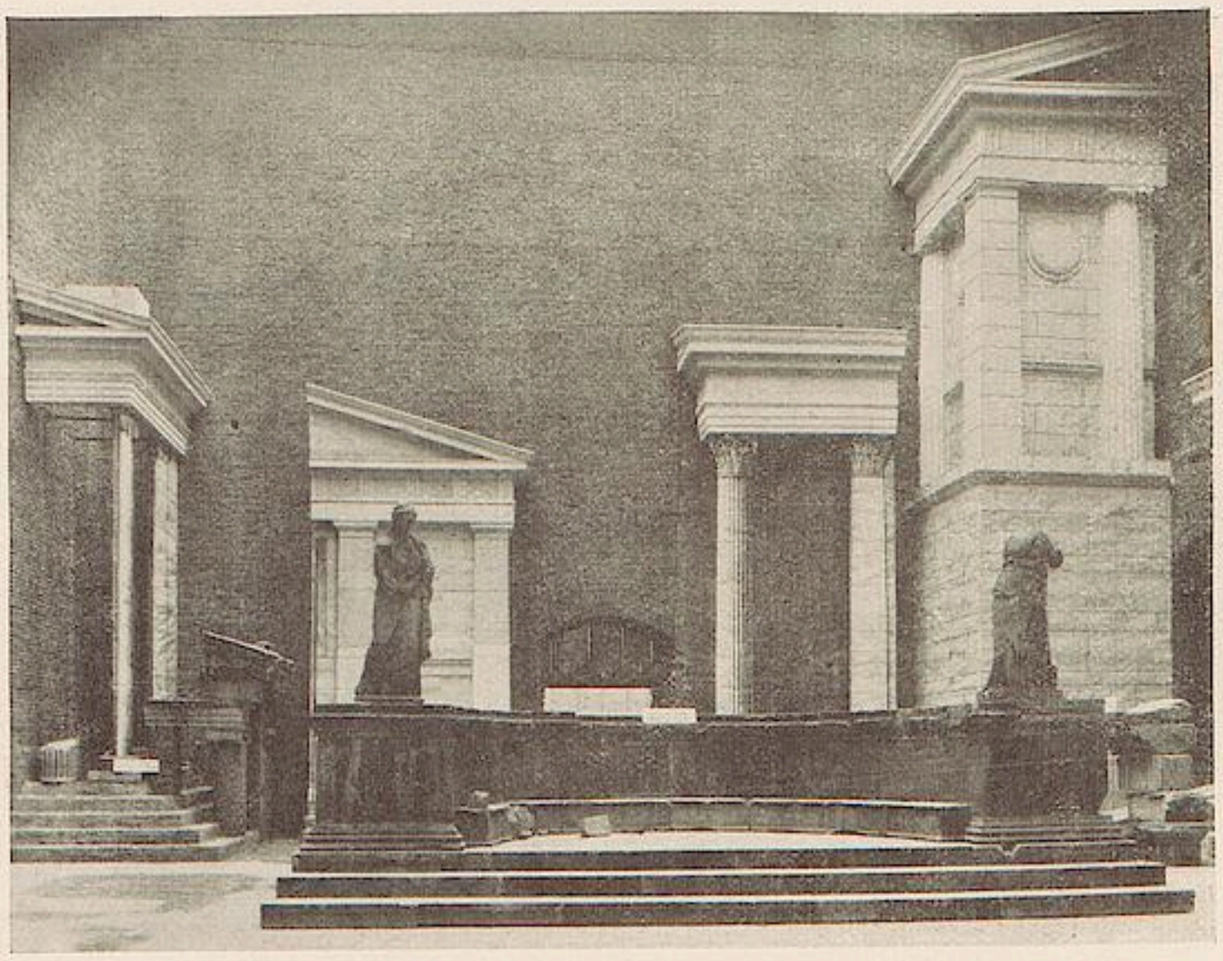
die es jedoch verhindert, daß Wagen in den Hof einfahren können, die es vor allem auch der Feuerwehr unmöglich macht, heranzukommen — oder wenn die Straße um wenigstens zwei Meter erhöht wird — was zu tun die Stadt aber zögert, weil dadurch in anderer Weise unleidliche Zustände geschaffen werden. Es ist buchstäblich so, daß der riesige neue Museumskomplex noch ohne jeden Zugang ist und daß nicht abzusehen ist, wie dieser geschaffen werden soll.

Eigensinnig umstritten wird es auch, daß Bode für die romanischen und gotischen Kunstwerke



MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. MITTELBAU, SÜDSAAL, WESTSEITE: DAS MARKTTOR AUS MILET

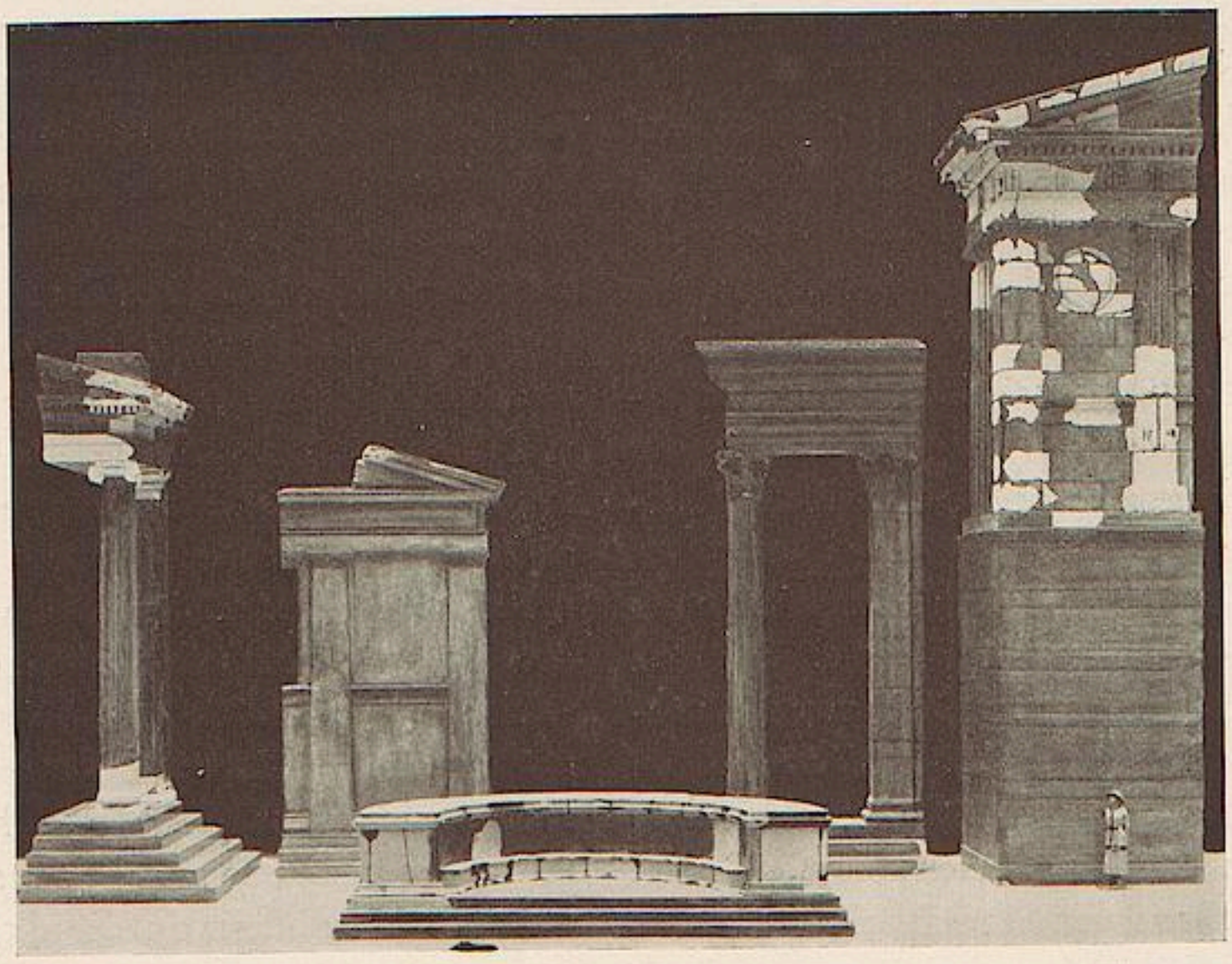
DIE HELLEN TEILE SIND ANTIK, ALLES DUNKEL GEFÄRBTE WIRD KÜNSTLICH ERGÄNZT. DIE ERGÄNZUNG MUSS MIT MASSIVEM MATERIAL, MIT HILFE VON EISEN USW. GEMACHT WERDEN, UM DIE SEHR GEWICHTIGEN STEINMASSEN HALTEN ZU KÖNNEN



MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. MITTELBAU, NORDSAAL

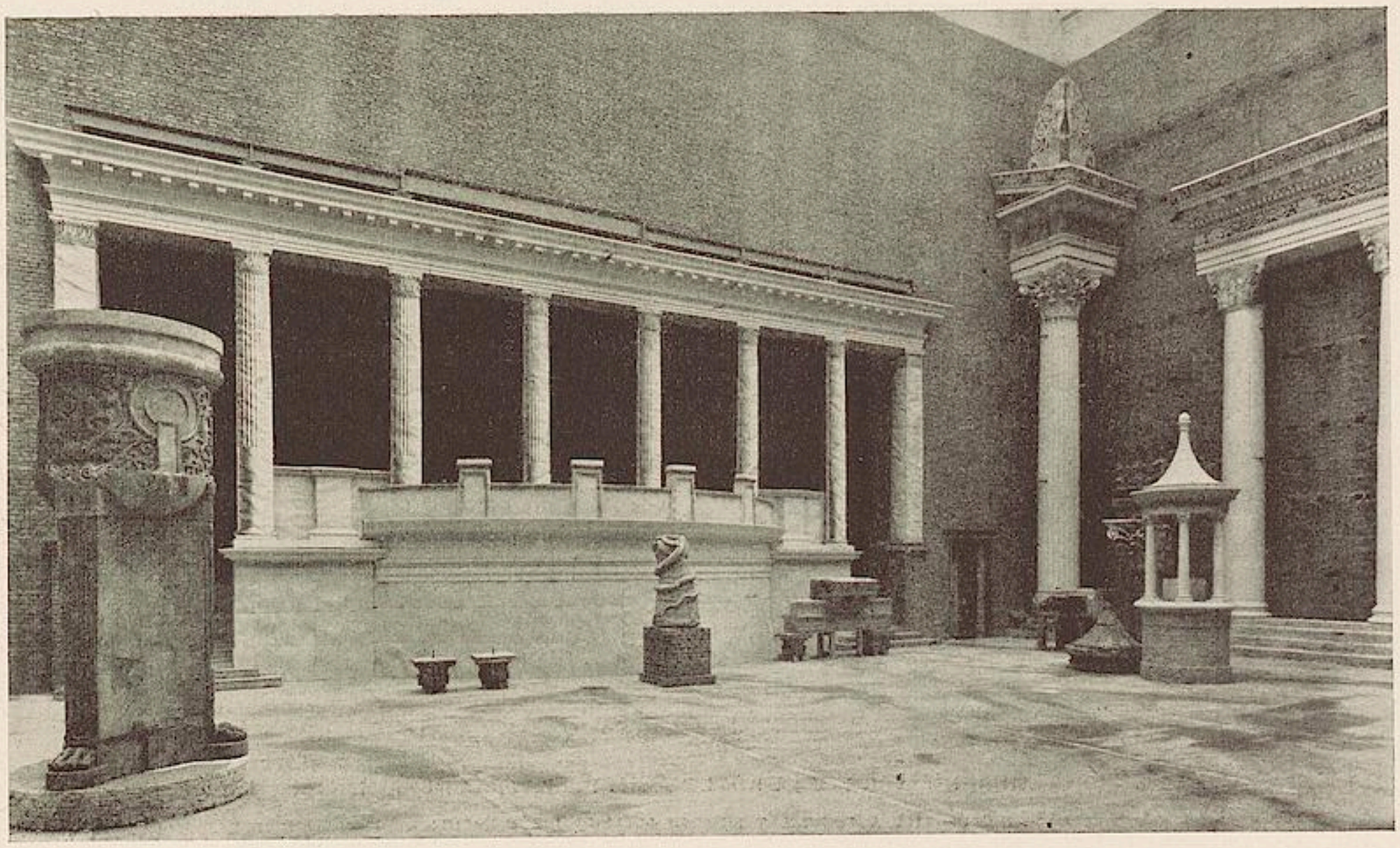
BEISPIEL, WIE DIE STARK ERGÄNZTEN ARCHITEKTURTEILE AUFGESTELLT WERDEN SOLLEN. DIE MENSCHLICHE FIGUR AUF DER ABBILDUNG UNTEN GIBT DEN MASSSTAB. DIE AUFSTELLUNG IST NICHT ENDGÜLTIG

Stilräume fordert, das heißt Räume, in denen das Romanische und Gotische wenigstens in allgemeinen Formen angedeutet ist, daß der Architekt sich aber grundsätzlich weigert, solche Stilarchitektur zu machen. Um einen Ausgleich zu schaffen, wurde für diese beiden Säle der Architekt Bestelmeier berufen. Er führte den Innenausbau nach den Wünschen Bodes aus. Neuerdings hat nun ein Landtagsbeschluß angeordnet, daß das massive romanische und gotische Mauerwerk wieder weggeschlagen wird und daß die Räume dem Willen des Architekten entsprechend ausgestaltet werden.



MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. MITTELBAU, NORDSAAL

DIESELBE ABBILDUNG WIE OBEN, MIT DEM HINWEIS, WELCHE TEILE DER AUSGESTELLTEN ARCHITEKTUREN ANTIK UND WELCHE ERGÄNZT SIND NUR DIE HELLEN TEILE SIND ECHT

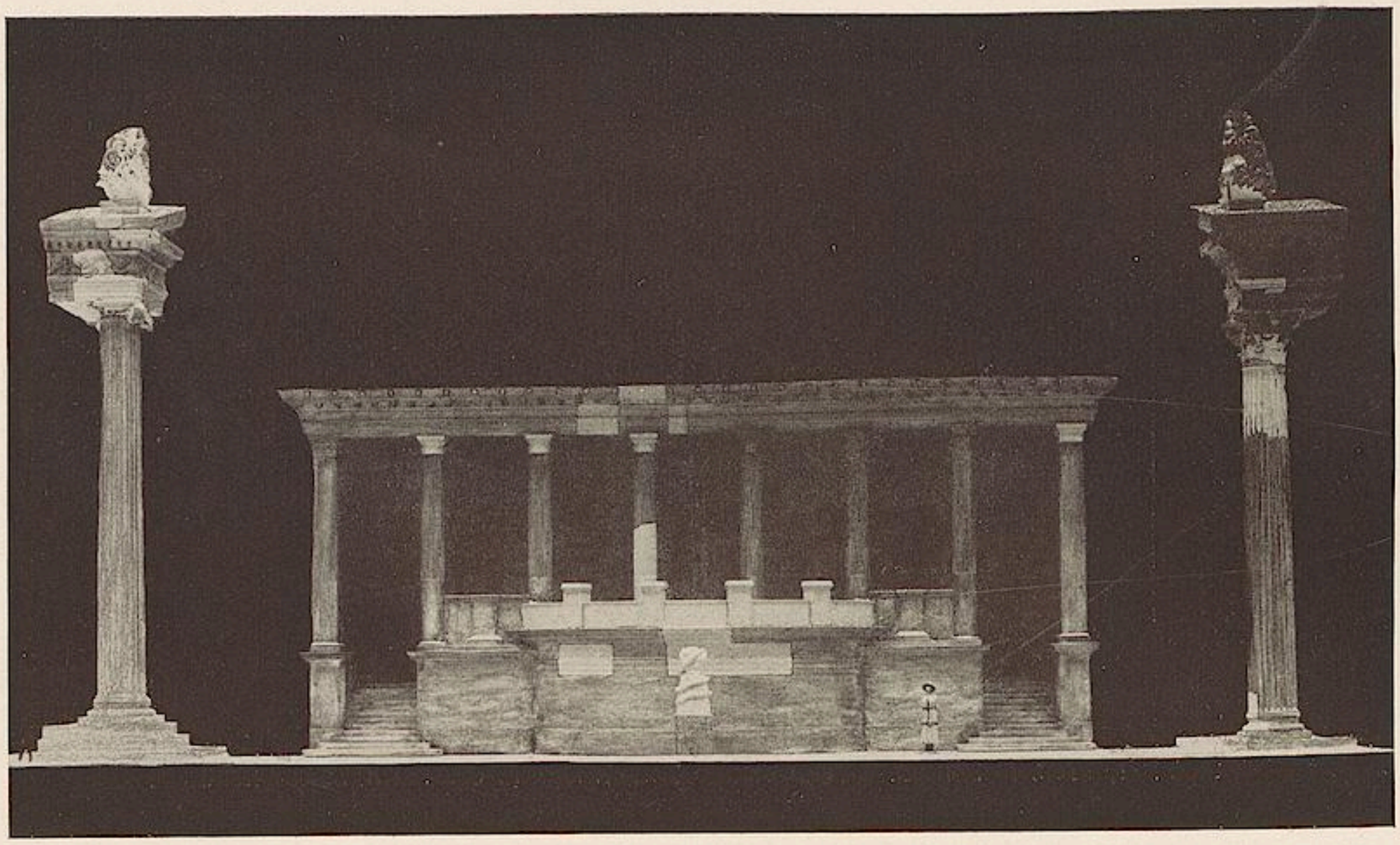


MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. MITTELBAU, SÜDSAAL

DIE DEM MARKTTOR VON MILET GEGENÜBERLIEGENDE SEITE. DIE ABBILDUNG AUF SEITE 267 ZEIGT, INWIEFERN DIESE ARCHITEKTURTEILE ERGÄNZT SIND

Was zu wütenden Protesten Bodes Anlaß gegeben hat. Was dieser Streit um die Stilräume schon an Zeit und Geld gekostet hat, ist nicht auszurechnen. Der Fehler liegt hier und überall darin, daß keine Autorität da ist, daß alle gegeneinander arbeiten. Die vielen Köche verderben den Brei gründlich. Das Natürliche wäre, daß ein Bauherr, am besten ein Generaldirektor, dem Architekten sagte, was gebraucht wird, und daß dieser der Anweisung folgte. Statt dessen betrachtet der Architekt den Bau wie ein, wie sein Kunstwerk, wie ein Ding an sich, er will sich nicht hineinreden lassen und meint, die Kunstwirkung des Baues, wie er sie in seiner polytechnischen Denkart versteht, ginge allem voran.

Unvorstellbar für den, der es nicht mit Augen sah, sind die Dimensionen der Räume. Sie sind um so phantastischer als keine Kunstwerke vorhanden sind, die sie in legitimer Weise füllen könnten. Im Nordflügel gibt es einen barocken „Schlütersaal“ von riesigen Dimensionen. Er soll gewaltsam gefüllt werden durch eine barocke Torarchitektur aus Magdeburg, eine ganz mittelmäßige Provinzarbeit, und durch — einen Abguß des Schlüterschen Denkmals des Großen Kurfürsten. Weiterhin, in einem am Hof liegenden Raum hat ein Abteilungsdirektor neulich zur Probe die größten Teppiche des Museums aufgehängt. Sie wirkten, so berichtet er, wie Briefmarken. Er meint, es bliebe nur übrig, für die Bilder niedrige Zwischenwände einzuziehen und den großen Raum künstlich aufzuteilen und niedriger zu machen. Ungeheuerlich wird die Raumverschwendung im Mittelbau, in den Sälen für die Antike. Im Zentrum liegt ein kolossaler Raum mit Oberlicht für den Pergamonaltar. Als Original vorhanden ist nur der Figurenfries. Alles andere wird aus Gips und Zement künstlich aufgebaut. Da der Raum immerhin noch zu klein ist, um den ganzen Altar aufzunehmen, so wird nur die Vorderfront mit der Treppe gezeigt, der Fries wird dann rings an den Wänden im umgekehrten Verhältnis aufgewickelt. Hoffentlich ohne eine gipserne Säulenreihe darüber. Es heißt neuerdings sogar — was aber wohl nicht wahr sein kann —, daß auch Friesteile der Schaufront des Altars nicht in Originalen, sondern in „antik getönten“ Gipsabgüssen gegeben werden und die Originale gegenüber an der Wand gezeigt werden sollen, weil sonst zu viel Platz für den Fries vorhanden ist.

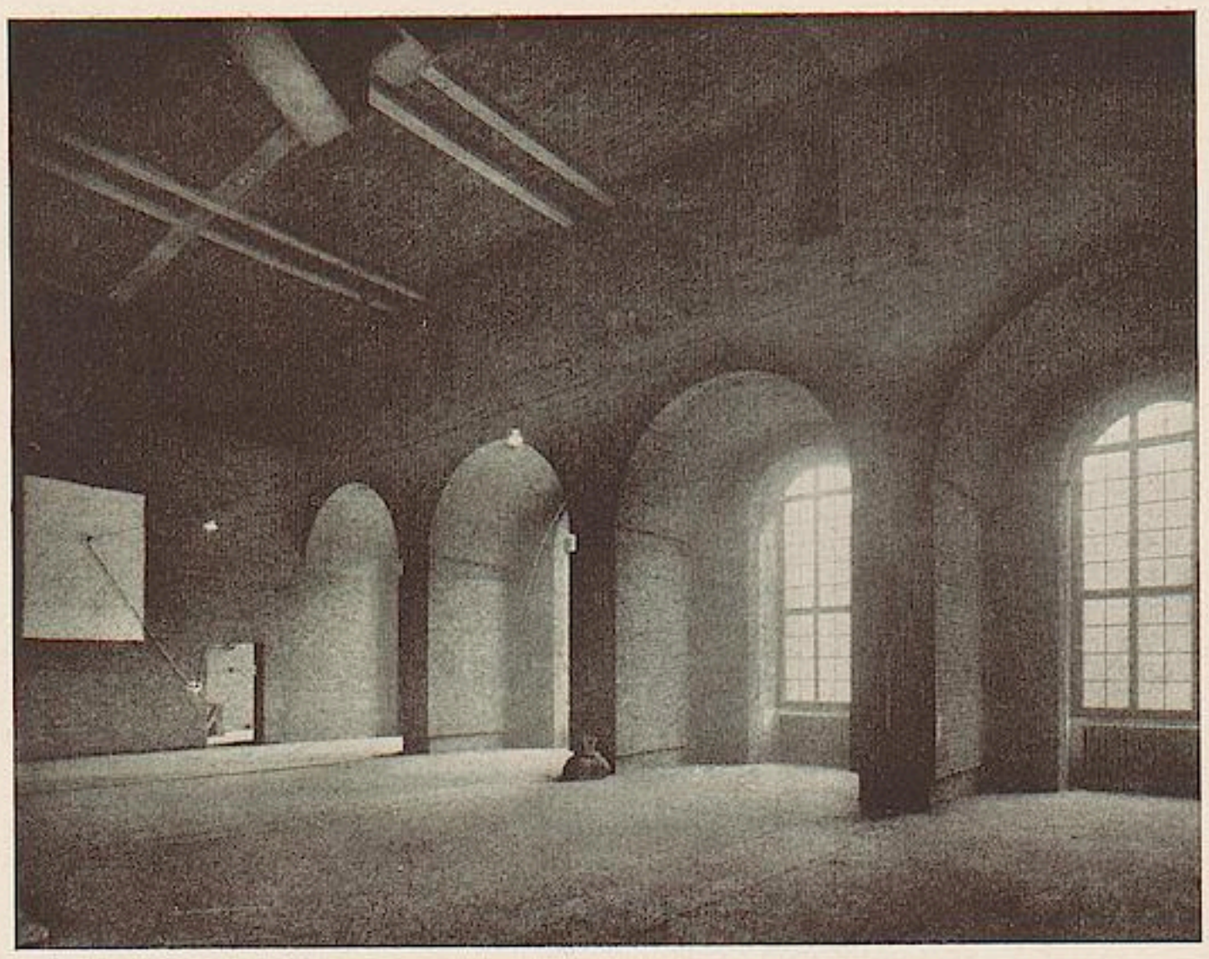


MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. MITTELBAU, SÜDSAAL

WIEDERHOLUNG DER ABBILDUNG AUF SEITE 266 MIT DEM HINWEIS, WELCHE TEILE ANTIK UND WELCHE ERGÄNZT SIND. NUR DIE HELLEN TEILE SIND ECHT
DIE MENSCHLICHE FIGUR GIBT DEN MASSSTAB

Nur ein Archäologenhirn kann auf solche Ideen verfallen. Immerhin: so vieles im Pergamonsaal schon verfehlt und theatralisch inszeniert ist, es handelt sich doch um ein großes, einzig geartetes Kunstwerk, das einen großen Aufwand und den Stolz auf den seltenen Besitz rechtfertigt. Anders ist es in den nicht viel weniger kleinen Räumen rechts und links vom Pergamonsaal. Diese Räume können im wesentlichen nur mit Rekonstruktionen gefüllt werden. Es sind eben jetzt Modelle aufgestellt, die den späteren Zustand veranschaulichen sollen. Wir zeigen einige Abbildungen, die recht lehrreich sind. Die Unterschriften machen darauf aufmerksam, was von diesen „Kunstwerken“ wirklich alt und echt ist und was ergänzt werden soll. Auf dem Boden steht, zum Beispiel, eine alte Säulenbasis oder eine halbe, dann wird der Säulenschaft zehn oder fünfzehn Meter hoch hinaufgeführt, und oben sieht man ein zur Hälfte, zu zwei Dritteln ergänztes Kapitell und ein aus bloßen Andeutungen nur nachgebildetes Gebälk. Künstliche Objekte dieser Art sollen, wie die Abbildungen zeigen, überall beziehungslos aufgestellt werden. Ein Glanzstück ist das sogenannte Markttor von Milet. Es ist ein Spätwerk, eine Arbeit langweiligster Provinzkunst, trotz aller Hinweise Wiegands auf die kunsthistorische Bedeutung der Ruine. Es widerführe ihm Ehre genug, wenn es irgendwo im Freien, auf einem Hof aufgebaut würde; es soll aber die Hauptwand eines Riesenraumes einnehmen. Obendrein muß es zu drei Fünfteln und mehr ergänzt werden, mit festem Mauerwerk und dicken eisernen Klammern, die Säulen müssen der Länge nach durchbohrt und mit Eisen versehen werden. Das Ministerium hat berechnet, daß nur die Aufstellung dieses in jeder Gesimsform langweiligen Undings etwa eine Million Mark kosten würde. In einer Zeit, die mit jedem Hundertmarkschein geizt, wo für diese Summe, ja nur für die Zinsen, eine Menge schöne Kunstwerke gekauft werden könnten! In diesem Stil ist alles. Man muß sich vorstellen, welche Raumflucht in Zukunft der Antike zur Verfügung stehen wird: das ganze Alte Museum, der größte Teil des Neuen Museums und sodann die Riesensäle des Neubaues. Quantität statt Qualität, Gips statt Marmor, Schulmäßiges an Stelle des Künstlerischen, Imitation an Stelle des Originalen.

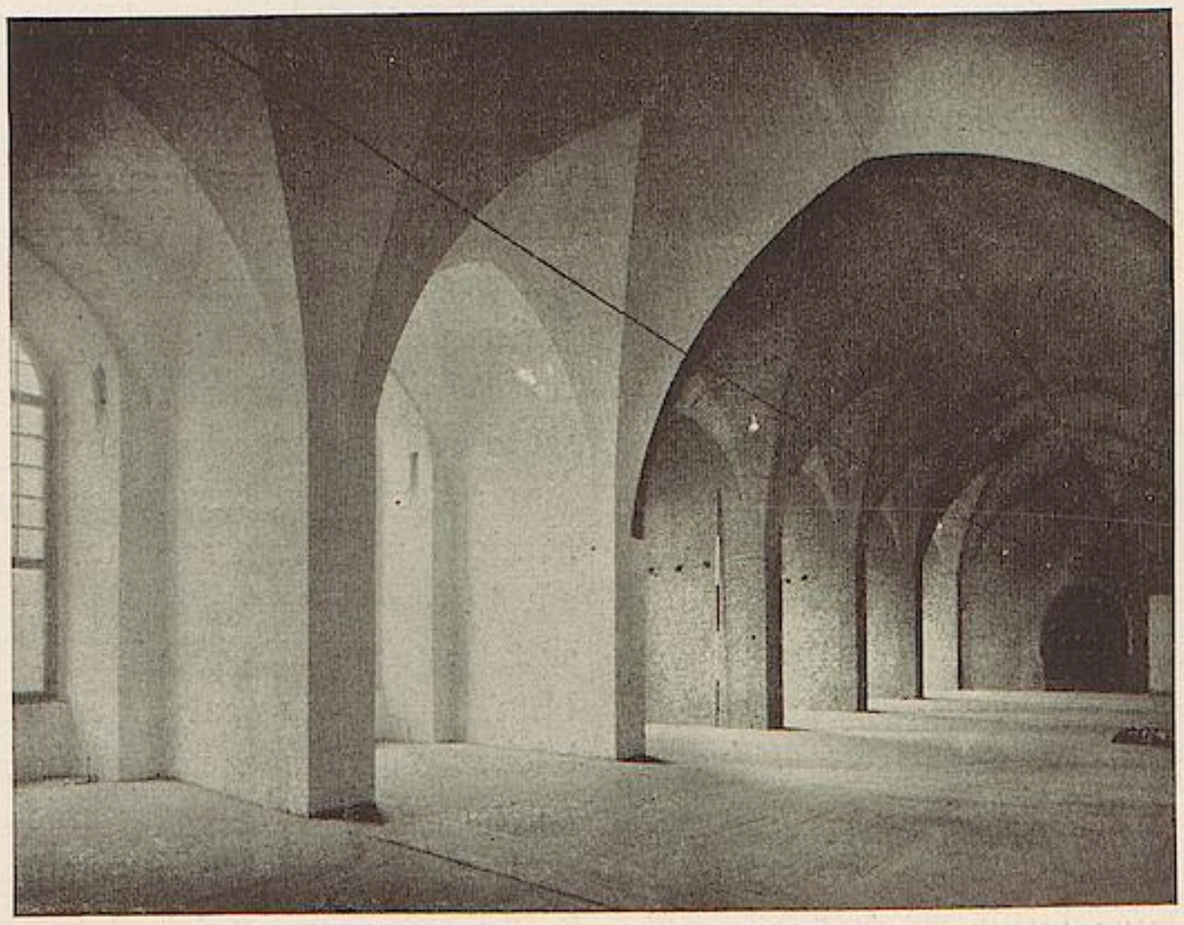
Was dann die großen Räume für vorderasiatische, für die assyrisch-babylonische und se-



MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. DER „ROMANISCHE SAAL“ IM NÖRDLICHEN SEITENFLÜGEL

mitische Kunst füllen soll, weiß eigentlich kein Mensch. Es sei denn, daß der diskutierbare Plan des Ministeriums zur Tat wird, die islamische Sammlung mit der Mschattafassade im Südflügel aufzustellen. Vielleicht werden einige Räume auch der ägyptischen Abteilung überwiesen, die wirklich an Raummangel leidet, weil sich die Leiter nicht entschließen können, das künstlerisch Wichtige vom nur ethnographisch Interessanten zu trennen. Rechnet man allen diesen Räumen nun noch die fünf Stockwerke hinzu, die hinter dem Mittelbau liegen, die nur für Inschrifttafeln bestimmt sind, und die, nach Bodes Meinung, im Jahr von fünf bis zehn Personen besucht werden dürften, da es sich um eine reine Lehrsammlung handelt, so hat man ungefähr einen Begriff von dem methodischen Wahnsinn dieses ganzen Museumsbetriebs, der von Anfang an nur an das Prestige nach außen, nie an die Meisterwerke und ihre stillen Lebensbedingungen gedacht hat und der im Geiste der wilhelminischen Epoche noch heuter weiter geführt wird.

Der Neubau auf der Museumsinsel ist nur ein Teil des Gesamtproblems. Zu gleicher Zeit mit diesem Monumentalbau wurde in Dahlem noch ein anderer Museumsbau geplant. Er sollte die asiatischen Sammlungen des Museums für Völkerkunde aufnehmen, daneben die Islamische Sammlung und das Museum für Ostasiatische Kunst, es sollte also ein „Asiatisches Museum“ werden. Bruno Paul hat das Haus sympatisch unrepräsentativ und sachlich entworfen und im Rohbau aufgeführt. Dann ist jedoch durch Krieg und Revolution eine Stockung eingetreten und es haben sich die Bedingungen von Grund auf geändert. Das Kunstgewerbemuseum wurde frei, weil das Schloßmuseum eingerichtet wurde; im alten Kunstgewerbemuseum wurden die Ostasiatischen Sammlungen und die prähistorischen Sammlungen des Völkerkundemuseums untergebracht. Augenblicklich wird daran gearbeitet, das völlig verbaute Museum für Völkerkunde im Innern umzugestalten und die Sammlungen in Schau- und Lehrsammlungen zu zerlegen. Soweit sich schon urteilen läßt, ist dieses Unternehmen gut geglückt. Bei der Eröffnung wird darüber besonders berichtet werden. Der Bau Bruno Pauls in Dahlem ist für die Lehrsammlungen notdürftig gebrauchsfähig gemacht worden, mit dem Vorbehalt, daß später dort ein Institut für vergleichende Ethnographie eingerichtet wird. Es ist ein Kompromis, doch war dieses unter den gegebenen Umständen nicht zu vermeiden. Es war von vornherein falsch, ein Museum solchen Ausmaßes nach Dahlem zu legen. Man rechnete vor dem Kriege illusionistisch mit einer wachsenden Bevölkerungsziffer von zwölf Millionen für Groß-Berlin und damit, daß Dahlem dann dem Stadtzentrum nahe liegen würde. Das



MUSEUMSNEUBAU IN BERLIN. DER „GOTISCHE SAAL" IM NÖRDLICHEN SEITENFLÜGEL

hat sich, wie so vieles andere, als eine Utopie erwiesen.

*

Der Zustand ist nun so, daß alle mit allen streiten, daß jeder den anderen behindert und die Verwirrung vermehren hilft. Was fehlt, ist die Anerkennung einer Autorität, die fähig wäre, das Ganze zu sehen und zu leiten.

Als eine solche Autorität käme zunächst der Generaldirektor der Museen in Frage. Er interessiert sich aber eigentlich nur für sein Schloßmuseum; er ist ein vortrefflicher Gelehrter und untadelhaft als Persönlichkeit, als Generaldirektor tritt er aber kaum in Erscheinung. Mit gefährlichen Dingen hat er nicht gern zu tun, weil er alles andere ist als eine Kampfnatur.

Das ist Wilhelm von Bode um so mehr. Er könnte immer noch führend sein, obwohl er nur als kommissarischer Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums wirkt. Bei Gelegenheit seines achtzigsten Geburtstags hat es sich wieder gezeigt, wie groß sein Prestige noch ist. Doch kann er das Ganze nicht mehr in den Grenzen des heute Möglichen sehen, er erkennt nicht die Mittel, die unter den veränderten Verhältnissen den Erfolg sichern würden. Seine Museumspolitik ist negativ geworden. Er klagt beständig, daß sein Lebenswerk gefährdet sei und sieht nicht oder will nicht sehen, wie sehr er es selbst gefährdet. Es muß doch mit aller Deutlichkeit daran erinnert werden, so groß auch der Respekt ist, den man dieser in ihrer Art bewunderungswürdigen Persönlichkeit entgegenbringt, daß er selbst der Urheber sowohl der unnatürlich schnell vergrößerten Sammlungen wie der Museumspläne ist, daß auf ihn letzten Endes der Anstoß alles dessen zurückgeht, was er selbst jetzt als Großmannssucht kennzeichnet. Wäre er zwanzig Jahre jünger, so dürfte die Forderung aufgestellt werden, ihm diktatorische Gewalt zu verleihen. Das Endresultat würde dann sehr angreifbar sein, doch würde die Arbeit irgendwie zu Ende kommen und es würde der bedeutende Mann trotz allem einen Zug von Größe in das Berliner Museumswesen bringen. Heute ist Bode aber des Regiments über so verschiedenartige feindliche Kräfte nicht mehr fähig. Das ist natürlich. Nicht natürlich ist es, daß er dennoch nicht resignieren will, daß er durch Opposition, durch leidenschaftliche Polemik die Dinge immer wieder aufs neue verwirrt. Er kann nicht mehr das Ganze leiten, will aber auch andern nicht die Führung überlassen und hat noch Macht genug, das Negative mit Erfolg zu tun.

Man sollte meinen, bei dieser Lage der Dinge könnten die Abteilungsdirektoren zusammentreten, sich einigen und geschlossen als eine Art von republikanischer Macht Forderungen stellen. Solche Kundgebung könnte nicht ignoriert werden. Die

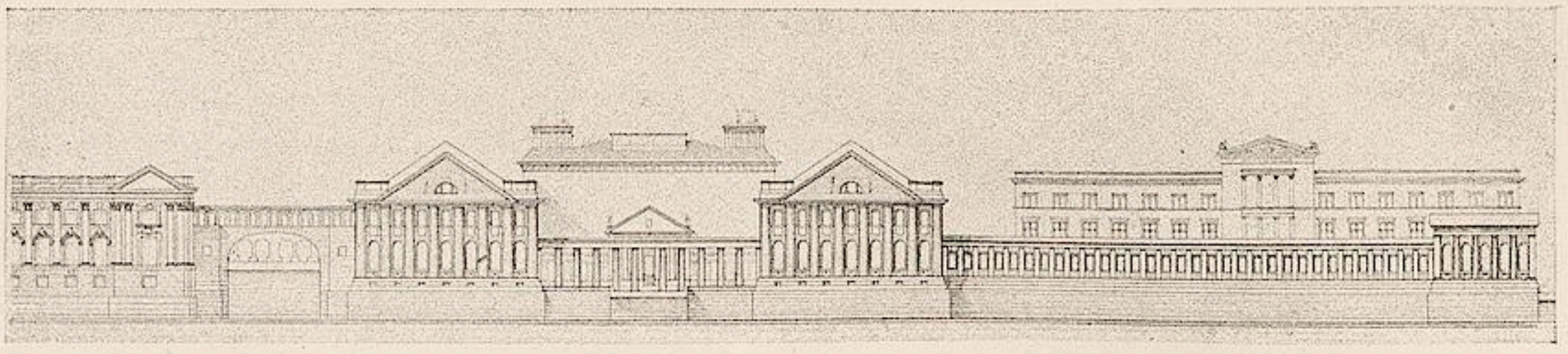
Direktoren sind aber nie einig und werden sich nie einigen. Jeder sieht das Ganze von seinen Interessen aus, sieht nur seine Sammlung, und die Sonderwünsche sind auf dem Wege freier Verständigung nicht in Einklang zu bringen. Dagegen läßt sich auch kaum etwas sagen, denn es ist natürlich und gut, daß für den Direktor nur seine Sammlung und deren Interessen existieren; der Abteilungsleiter ist gar nicht verpflichtet, das verwirrte Ganze zu sehen, seine Begabung ist eine andere als die eines Generaldirektors.

Davon, daß die Bauleitung des neuen Museumsgebäudes das Ganze sehen, die Bedürfnisse aller Abteilungen und ihr Verhältnis zueinander verstehen könnte, ist keine Rede. Es ist auch gar nicht ihres Amtes. Die Bauleitung würde der Sache am besten dienen, wenn sie sich von der Museumspolitik möglichst fernhielte, sich bemühte, so sachlich wie möglich im Sinne des Bedürfnisses zu bauen und den künstlerischen Ehrgeiz nicht ins Kraut schießen zu lassen. Die Bauleitung braucht unbedingt die starke Hand eines Bauherren, die jeden Versuch der Selbstherrlichkeit unterdrückt. Die Fehler, die aus Eigenmächtigkeit erwachsenen, unreparierbaren Mißstände, wofür die Bauleitung, von Messel bis Hoffmann und Wille, verantwortlich ist, sind so groß und zahlreich, daß es eines Buches bedürfte, um sie aufzuzählen und ihre Geschichte zu schreiben. Sie sind geradezu symbolisch für die ganze Zeit. Sie haben Unsummen verschlungen und sind in keiner Weise wieder gut zu machen. Sie beweisen es deutlich, daß die immer nur eine darstellende Architektur erstrebende Bauleitung das wahre Wesen eines Museums nicht begriffen hat und schon darum für die Führung des Ganzen ausschaltet.

Als letzte Instanz bleibt das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Denn das Finanzministerium, das als Geldgeber und zum Teil auch als Baubehörde beteiligt ist, kann in dieser Verbindung beiseite bleiben. Das Kultusministerium war früher nur das ausführende, bestenfalls das sanft korrigierende Organ des kaiserlichen Willens. Während des Krieges und nach der Revolution hat es dann ziemlich ratlos zwischen den streitenden Museumsleuten und der Bauleitung dagestanden, vermittelnd, beschwichtigend, Kompromisse suchend. Langsam nur hat es sich darauf besonnen, daß ein Teil der ehemaligen kaiserlichen Autorität in der Republik auf das Ministerium in natürlicher Weise übergegangen ist und daß es vor allem berufen ist, autoritativ aufzutreten und aus dem Chaos herauszuführen. Dem Drängen der republikanischen Volksvertretung nachgebend, hat das Ministerium als Referenten an Stelle von Juristen Fachleute berufen. Es hat Glück gehabt und einige Persönlichkeiten gewonnen, die sehr wohl fähig sind, ein Ganzes zu sehen, willig im Sinne der Gesamtheitsinteressen zu arbeiten, den Minister zu überzeugen und ihm Mut zu machen, die Leitung in die Hand zu nehmen. Hier ist endlich eine Hoffnung, die letzte und einzige. Nun ist es aber bezeichnend, daß in dem Augenblick, wo das Ministerium sich anschickte, Autorität zu zeigen, wo es sogar mit dem Landtag fertig wurde — in dessen Kunstausschuß zum Teil Abgeordnete sitzen, die von einer der interessierten Parteien wenigstens mit Erfolg immer wieder bearbeitet werden —, die Presse gegen das Ministerium mobil gemacht hat. Wie es scheint, nur aus einer alten Gewohnheit heraus. Dabei verrät die Presse in großen Teilen eine grobe Unkenntnis der allerdings recht verwickelten Verhältnisse. Der Erfolg ist, daß das Ministerium in seinen Bemühungen — die einzigen, die der Unterstützung wert sind! — fast lahm gelegt wird, daß das Chaos dauernd wird.

Der natürliche Leiter des Ganzen wäre wie gesagt ein mit allen Vollmachten ausgestatteter Generaldirektor. Da er nicht vorhanden ist, sondern bestenfalls einmal wieder vorhanden sein wird, muß eine andere Behörde mit genügender Vollmacht die Leitung übernehmen. Das Kultusministerium bietet sich an. In einer Weise, daß über die Fähigkeit und Integrität Zweifel nicht erlaubt sind und daß der bequeme Einwurf des Bürokratismus nicht erhoben werden darf. Dieser Wille, endlich Ordnung zu schaffen und die allgemach lächerlich, ja schmählich werdende Angelegenheit so oder so zu beenden, verdient Förderung, nicht Gegnerschaft. Die Dinge liegen so, daß es gleichgültig ist, wer die Führung übernimmt, wenn sie nur überhaupt jemand übernimmt.

Beneidenswert ist die Aufgabe des Ministeriums nicht. Es muß mit einer einmal vorhandenen Architektur rechnen, die im wesentlichen ein Werk der Fassadengesinnung ist, mit einer Riesen-

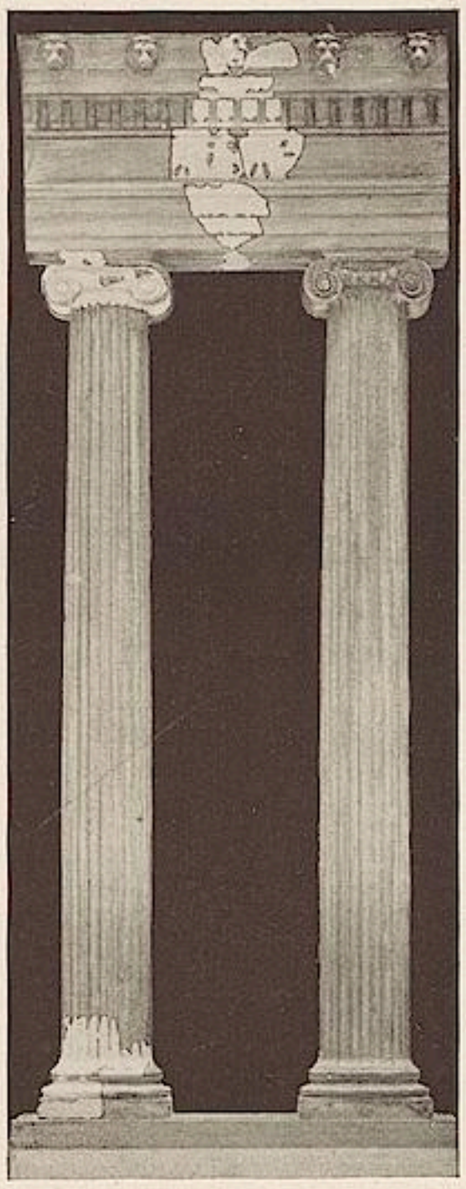


GESAMTANSICHT DER NEUEN BERLINER MUSEUMSBAUTEN NACH DEM ERSTEN PLAN MESSELS

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM DEUTSCHES MUSEUM MITTELBAU SÜDFLÜGEL NEUES MUSEUM (STÜBER)

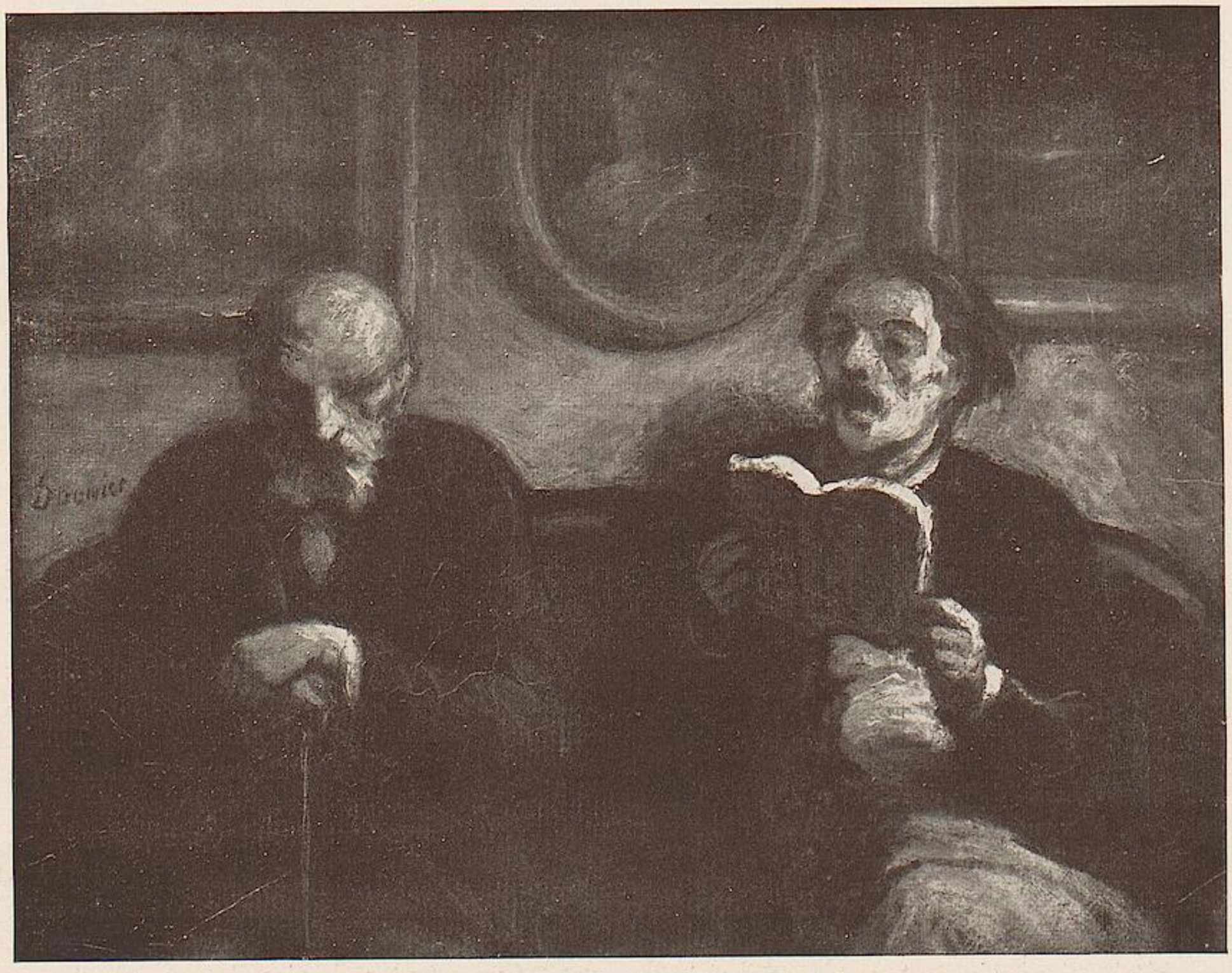
DIESER ÜBERSICHTSPLAN — DER EINZIGE BISHER PUBLIZIERTE — GIBT FÜR DIE VERSCHIEDENEN GEBÄUDE GLEICHE STOCKWERKSHÖHEN AN UND ERZIELT DADURCH DEN EINDRUCK DER EINHEITLICHKEIT. DIE AUSFÜHRUNG HAT DIESEN VORZUG IGNORIERT UND DEN MITTLEREN GEBÄUDEKOMPLEX UM ETWA 3 M ERHÖHT MIT DEN IM TEXT ANGEDEUTETEN FOLGEN

anlage, die der Reichtum protzig begonnen hat und die die Armut nun mit falscher repräsentativer Geste vollenden möchte, mit Räumen, die organisch mit Kunstwerken nicht zu füllen sind und mit Sammlungen, die reich sind an sehr bedeutenden Kunstwerken, aber auch übervoll vom nur historisch, ja ethnographisch Interessanten. Das Ministerium soll sich mit der Bauleitung vertragen, sich gegen Bodes enttäuschten Ärger wehren, sich mit den Abteilungsdirektoren beraten, höchst politisch mit dem Landtag verhandeln und zuletzt muß es Übles von der Presse hören. Am Ende der Arbeit wird die Zustimmung lau sein, weil die wahrhaft grandiosen Fehler bei der Eröffnung der neuen Museen vor aller Augen daliegen werden, weil das Ausland dann schon zur Genüge darauf hinweisen wird. Um so zufriedener sollte jeder, der sich für die Berliner Museen interessiert, sein, daß eine Instanz da ist, die allen Schwierigkeiten zum Trotz die Führung übernehmen will. Es ist nötig in dieser Sache Partei zu ergreifen. Am liebsten ginge man mit Bode, weil er der begabteste Mann von allen ist, trotz seiner Fehler eine Klasse für sich. Es ist unmöglich. Es bleibt nur das Ministerium als letzte Hoffnung übrig. Ihm ist dringend zu raten, weiterhin Energie zu zeigen, das ganz Unleidliche mit Gewalt zu verhindern, in weniger wichtigen Fällen — die Frage der romanischen und gotischen Stilräume gehört dazu — nicht allzu hartnäckig zu sein, und auf jeden Fall so schnell wie möglich ein Ende zu machen. Denn das Berliner Museumschaos wird allmählich unerträglich; es droht alle daran Beteiligten um so mehr zu demoralisieren, je länger es dauert.



MITTELBAU, NORDSAAL

BEISPIEL EINER ERGÄNZUNG. NUR DIE HELLEN TEILE SIND ANTIK, ALLES ANDERE IST REKONSTRUKTION



HONORÉ DAUMIER, DER VORLESER

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

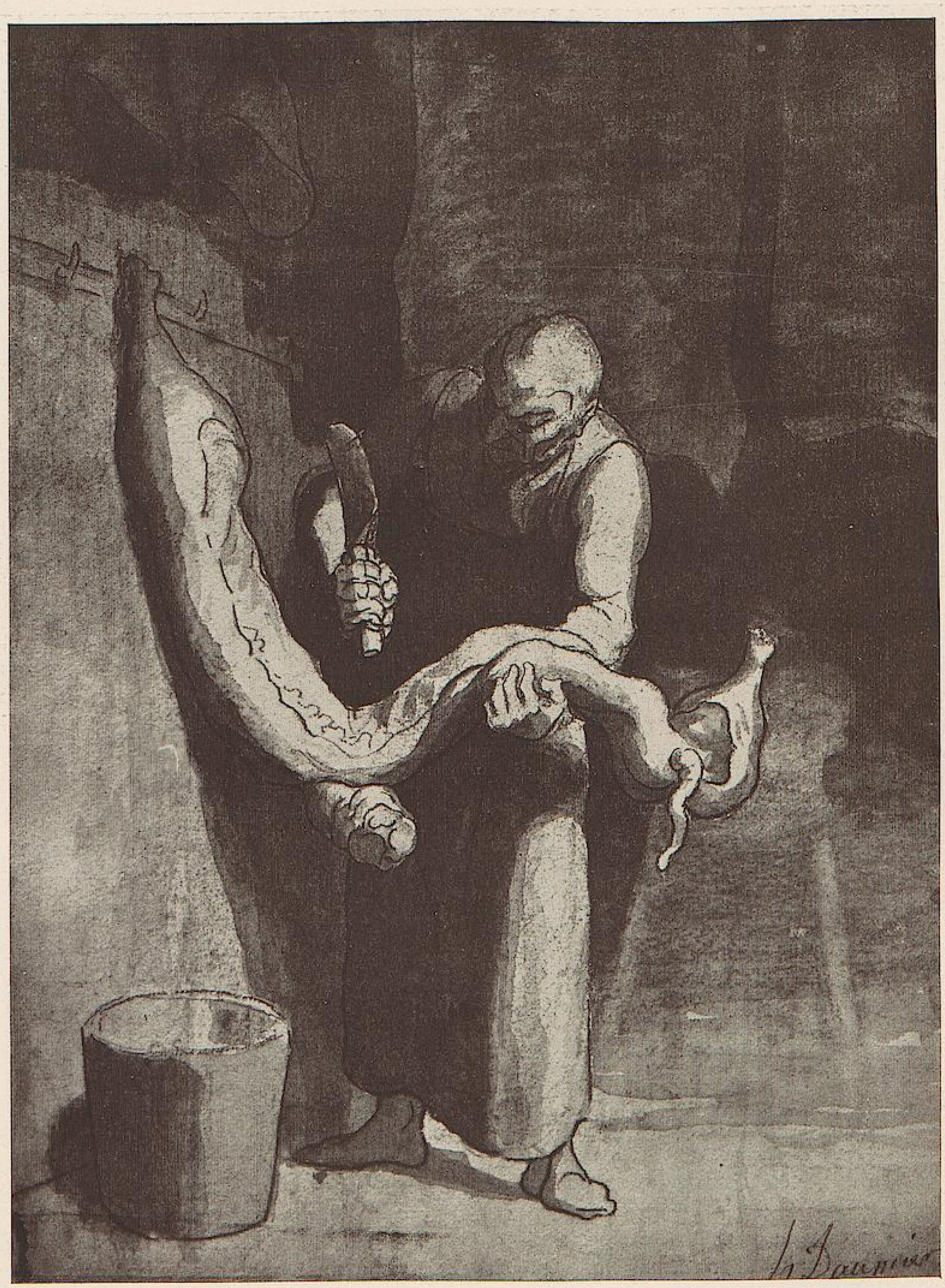
HONORE DAUMIER

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Die Veranstalter der Daumier-Ausstellung in der Galerie Matthiesen haben einen glücklichen Gedanken mit erheblicher Mühe erfolgreich verwirklicht. In überraschend großer Zahl sind Gemälde und Zeichnungen aus der Nähe und Ferne, von vielen Stellen zusammengekommen. Selbst der Kunstfreund, der den Meister zu kennen glaubte, verläßt die Ausstellung nicht ohne Bereicherung und Vervollständigung seiner Anschauung.

Die Kunstkritik ist seit einiger Zeit an der Arbeit, den Maler Daumier, von dem ehemals nicht viel Wesens gemacht wurde, zu entdecken und ihn in gleiche Linie mit Delacroix, Millet und Corot zu stellen. Der Unverstandene, so sagt man wohl, habe leider Broterwerb in der journalistischen Fron, in der Lithographie, in der Karikatur suchen müssen. Solche Klagen und Anklagen verstummen aber im Angesichte der Steinzeichnungen.



HONORÉ DAUMIER, DER METZGER. GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

HONORÉ DAUMIER, KERKERSZENE. TUSCHZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

Als Humorist und politischer Streiter steht Daumier hoch über allen Rivalen. Seine Begabung entsprach durchaus den Aufgaben, die ihm von den Witzblättern gestellt wurden, seine Sehweise ganz und gar diesen Mitteln, das Tempo seines Temperamentes der hier geforderten Quantität. Statt den Meister dadurch zu ehren, daß man ihn in eine höhere Klasse versetzt, sollte man lieber konstatieren, daß sein Genie die Gattung der Karikaturzeichnung erhöht hat. Daumier selbst mag zuweilen, der harten Tagesarbeit überdrüssig, sich nach „reiner“ Kunst gesehnt haben, die Quellkraft seiner bildenden Phantasie ist aber sicherlich durch die hastig wechselnden Forderungen des politischen Lebens angetrieben und gesteigert worden. Er war zu groß in seiner Liebe, seinem Haß, seinem Mitleid, als daß beschauliche Betrachtung ihm genügen konnte. Hunderte von Gemälden hätten nicht aufzunehmen vermocht, was Tausende von Steindrucken enthalten. Die geistige Regsamkeit und seelische Teilnahme entstrebten der Atelierenge.

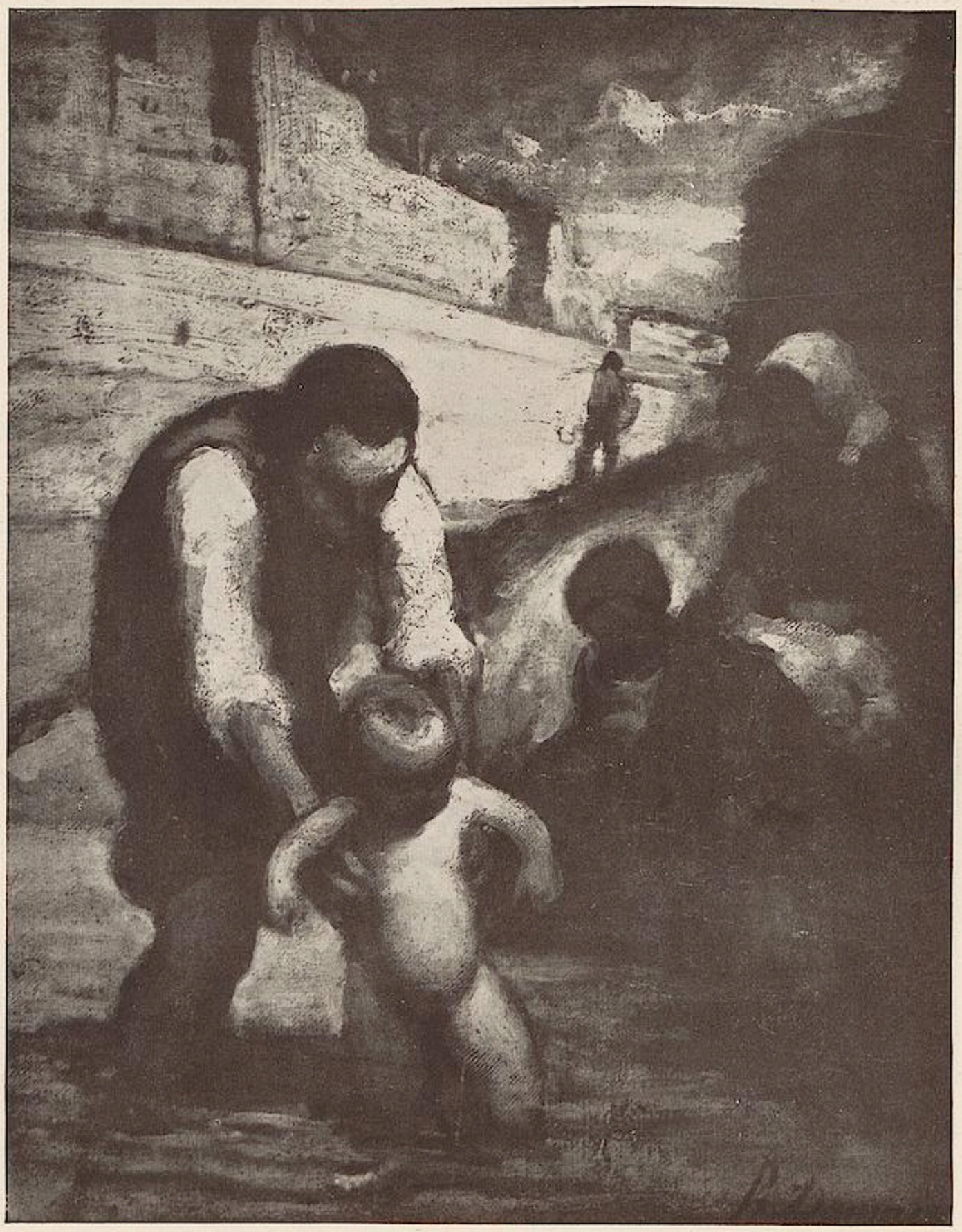
Die Gemälde entstanden nebenbei. Als Maler ist Daumier vergleichsweise unselbständig. Wenn er schon in jungen Jahren, bald nach 1830, in der Porträtkarikatur niemandem gleicht, sucht er als Maler tastend seinen Weg, scheint sich bald an Delacroix, bald an Millet zu halten. Seine Malerei ist ungleichartig. Er experimentiert, unzufrieden mit seinen Erfolgen. Die Schulung, auch die regelmäßige Übung mangelt. Seine Materie ist zumeist dickflüssig und trübe. Breite Risse haben sich nicht selten gebildet. Manche Gemälde mußten deshalb „restauriert“ werden und haben dabei arg gelitten.

Daumier wußte sehr wohl, daß ein Gemälde von Grund aus etwas anderes wäre als eine Illustration. Er löste die schlagfertige Rede seiner Zeichnung im Klange der Farbe, einem schwermütigen und sehnsüchtigen Klange. Die scharfe und witzige Beobachtung, die Angriffslust, das Mitteilungsbedürfnis entschlummern dem Maler, das Individuelle, Porträthafte weicht dem kreatur-

haft Allgemeinen. Ferngesichte, verschleiert, tauchen in großen Umrissen gespenstisch auf.

Eines haben Daumiers Gemälde voraus vor denen, die Delacroix, Millet, Corot und Daubigny geschaffen haben. Daumier fand kein Publikum

Zu welcher Gattung gehören diese Bilder? Nicht ohne Widerstreben nennen wir so dämonische und innerlich große Erscheinungen genrehaft. Jedenfalls entfernen sie sich weit vom nüchternen Alltag, von örtlicher und zeitlicher Bestimmt-



HONORÉ DAUMIER, DAS BAD

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

für seine Bilder, er hörte als Maler nicht auf, Liebhaber zu sein, wiederholte sich nicht, um dem Kunsthandel vom erprobt Gültigen und Gängigen zu liefern, so daß er der Routine, dem Metierphlegma entging. Seine Bilder sind zumeist bescheiden an Umfang und beglücken mit dem Reiz der Gelegenheitsarbeit.

heit. Der Mensch, eingeschlossen in sein Wesen, sein Schicksal, seine Lage, seine Aktion, ausdrucksvoll mit Leib und Antlitz, ist das ewige, unerschöpfliche Thema.

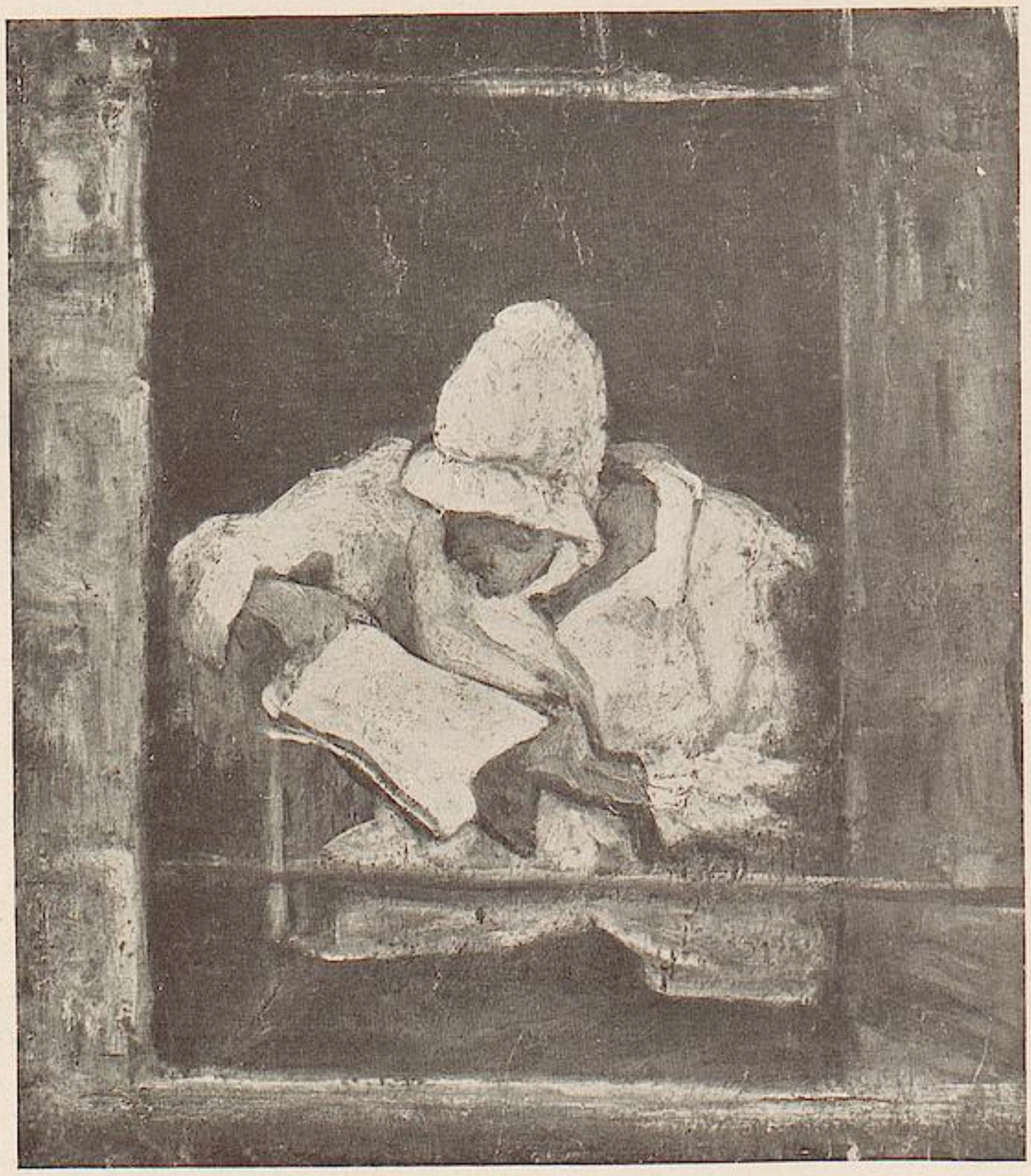
Einige Tugenden sind allen Äußerungen des Meisters gemeinsam, und wer sie in den Steindrucken erkannt hat, findet sie in den Gemälden

wieder, nämlich: den tiefen Ernst, die Intensität der Vision, sowie die Unkleinlichkeit der Form. Alle seine Geschöpfe sind ganz bei der Sache, was sie auch immer tun, sind besessen. Sie sind unwirklich bei aller Illusion, die durch „richtige“ Zeichnung gesichert wird.

Daumier steht mit Ingres, Millet und Degas bei den großen französischen Zeichnern, aber er präsentiert die Vorzüge seiner Zeichenkunst nicht. Man sieht nicht gute Zeichnung, sondern genießt als die Folge guter Zeichnung festen Bau, Leben und Bewegung.

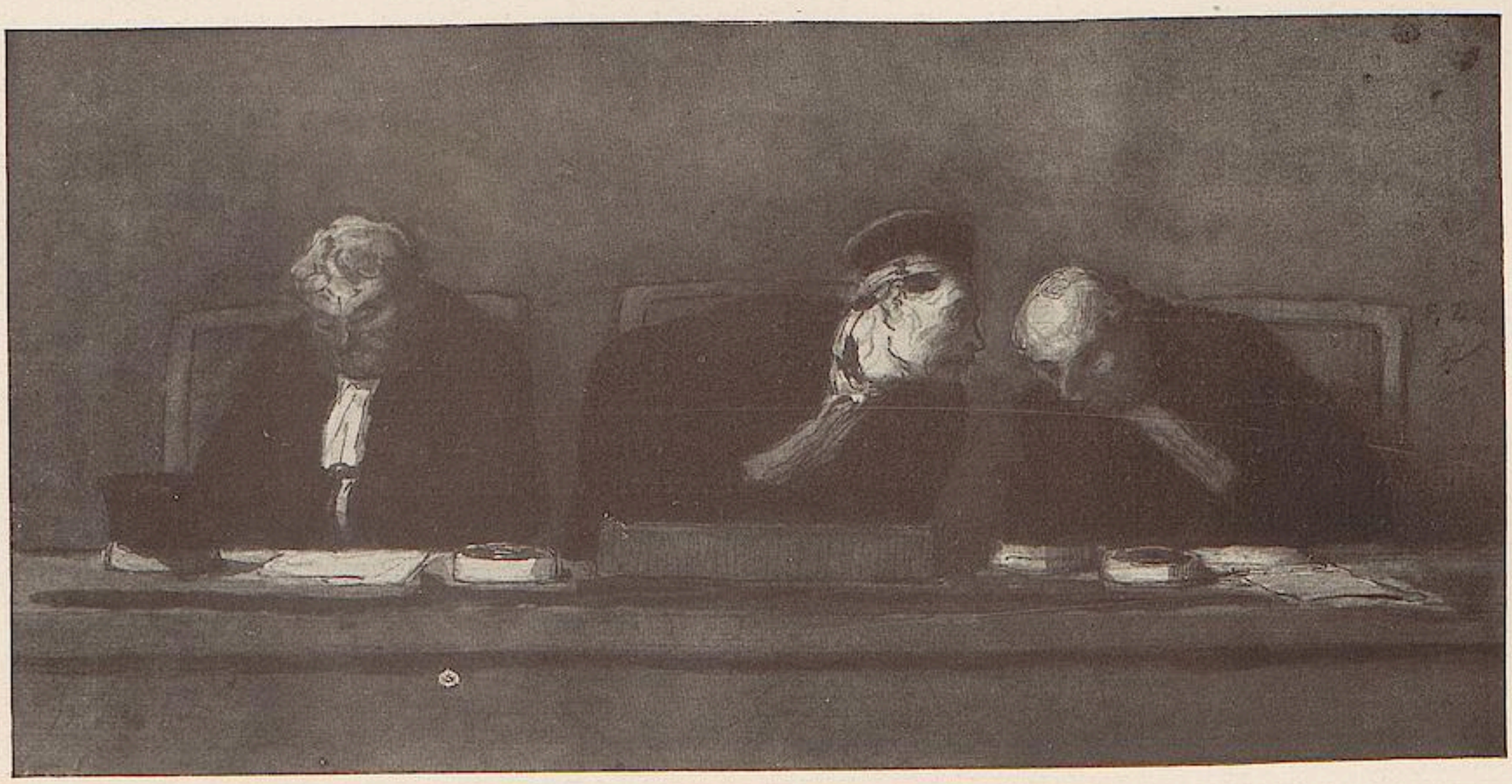
Daumier bekämpfte bald diese Macht, bald jene Narrheit, stritt für Pressefreiheit, verhöhnte den satten Bürger, entlarvte die Korruption. Ob er das Juli-Königtum mit grimmigem Spott verfolgte oder das zweite Kaiserreich: das Politische ist nur Beispiel und Sonderfall der allgemein menschlichen Jämmerlichkeit. Daumier gehört zu den großen Herzen, die schwer am Leben leiden, und zu den starken Geistern, die das Leben ertragen, indem sie es lächerlich finden. Was lehrt doch das Schicksal des spanischen Ritters, dessen steile Figur so oft vor Daumiers Auge auftauchte? Dem Menschen, wie er nun einmal beschaffen ist, bleibt nur die Wahl, komisch am Boden zu kriechen oder — gleichfalls komisch — im Flug abzustürzen. Und diese tragische Wahrheit steht hinter allem, was Daumier zu eigenem Genügen und zur Belustigung seiner Zeitgenossen geschaffen hat.

In den Gemälden freilich sind Tragik und Komik verhangen und ins Lyrische gemildert. Sentimental aber oder theatralisch wird Daumier nie, wenngleich sein Zeitalter ihn diesen Klippen zutrieb. Er bleibt aufrichtig, streng und menschlich, verglichen mit Delacroix, Corot und Millet, von denen jeder in seiner Weise an den Schwachheiten der romantischen Periode teilnimmt.



HONORÉ DAUMIER, DIE HAUSMEISTERIN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN



HONORÉ DAUMIER, RICHTER BEI DER VERHANDLUNG. AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

ERINNERUNGEN AN MALER

VON

HANS VON FABER DU FAUR

II: Diez und die Diezschule

Vom Herbst 1889 bis Dezember 1891 war ich in der Malschule bei Wilhelm von Diez. Er hatte eine ganz seltene Gabe, das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler ohne Rücksicht auf den Altersunterschied zu einem wahrhaft freundschaftlichen zu gestalten, ohne daß je die Autorität darunter gelitten hätte. Die rückhaltlose, volle Hingabe an seine Lehrtätigkeit, an der er mit ganzem Herzen hing, seine eigene künstlerische Tätigkeit, in ihrer weisen Selbstbeschränkung, sicher und unbeirrt gegenüber allen künstlerischen Modeströmungen des Tages und vor allem sein seltener Charakter, der unter knorrigem, rauhem Äußeren eine ungewöhnliche Herzensgüte und Gutmütigkeit mit feinstem Humor barg, gewannen ihm alle Herzen. Eine ähnliche Gabe, in geradezu genialer Weise die Jugend mit der für ihre Unreife erforderlichen Nachsicht zu behandeln, habe ich nur einmal sonst in dem Maß kennen gelernt wie bei Diez.

Es war am Maxgymnasium; wir hatten einen allgemein beliebten Mathematikprofessor Müller. Eines Vormittags dozierte er ernsthaft vom Katheder aus. Wir saßen immer zu zweien auf einer Bank. An diesem Morgen nun plagte meinen Nachbar und mich irgendein böser Dämon der Jugenddummheit; wir kälberten, lachten und ulkten in einem fort, so daß die ganze Klasse aufmerksam wurde. Ich glaube, wir kamen uns sehr kühn vor, daß wir es wagten, in unserem Übermut dem Karzer, Hausarrest und was sonst drohen mochte, Trotz zu bieten. Die allgemeine Spannung war groß. Da kletterte der bejahrte Herr, der öfters an Podagra litt, bedächtig von seinem Thron herunter, ging ans Fenster, sah nach dem trüben Himmel, der über der Ludwigstraße hing, schüttelte den Kopf und meinte: „Merkwürdig, man sagt doch immer, wenn zwei Esel scherzen, gibt es schönes Wetter.“ Darauf schallendes Gelächter der Klasse und wir — waren die Blamierten.

Einem sehr jungen Malschüler war dies nüchterne Naturabmalen zu langweilig geworden, er wollte etwas Modernes machen und hatte sehr frei

und kühn die üppigsten Farben seiner Palette auf seiner Aktstudie losgelassen. Diez kam zur Korrektur; als er zu Herrn X kam, wartete man mit Spannung auf die Dinge, die da kommen würden. Diez sah die Arbeit in aller Ruhe an; da begann Herr X: „Wissen Sie, Herr Professor, es gibt eben verschiedene Kunstrichtungen . . .“ Da lachte Diez ihm gutmütig ins Gesicht. „Ja, Herr X, es gibt aber auch einen . . . Dreck“, es folgte ein allgemein bekannter Diezscher Kraftausdruck. Damit ließ er ihn stehen und ging zur nächsten Staffelei.

Von den vielen lustigen Streichen, die da ausgeheckt wurden, will ich einen erzählen. Wir malten lebensgroße Studien nach einem vor einem weißen Hintergrund sitzenden weiblichen Akt. Am nächsten Morgen war Korrektur. Ein junger Düsseldorfer bat mich, ihm meinen Spazierstock zu leihen, den er neben dem Modell anlehnte und dann mit Glanzlicht und Schlagschatten sehr realistisch abmalte; er wollte wohl seine Arbeit dadurch von der Studie zum Bild erheben. Kaum hatte er das Atelier verlassen, so erhob sich der Geist der Rache. Dieser schnöde Naturalismus mußte gesühnt werden. Im Handumdrehen war der ganze Fußboden im Vordergrund auf der Studie mit einer Menge nützlicher Gegenstände vom Nachttopf bis zur Schnapsflasche in plastischer Darstellung bemalt. Um die Täuschung voll zu machen, wurde am nächsten Morgen vor der üblichen Zeit ein Hausierer aufgetrieben, der mit lebenden Schildkröten handelte; alles legte zusammen, man erstand eine Schildkröte und band das Tier mit einer Schnur an die auf dem Boden stehende Leinwand, vor der es nun ruhelos im Halbkreis hin- und herwatschelte und so das gemalte Stilleben in die belebte Natur hinüber fortsetzte.

Die Diezschule fühlte sich damals, wohl im Stolz auf die überragende Persönlichkeit des Lehrers, wie eine Art Elitekorps an der Akademie; etwa wie ein Garderegiment gegenüber der Linientruppe. Bei der großen kostümierten Faschingskneipe gab die Diezschule eine Kneipzeitung heraus. Es war ein großes Epos, das in launigen Versen, erläutert durch treffende Karikaturen, die ganze Akademie und die Diezklasse im besonderen vornahm.

Da hieß es: „Böcklin ruhig sterben kann,“
„es lebet ja der U-urban.“

In der Illustration sah man Hermann Urban, der damals stark unter dem Einfluß Böcklins stand, mit dramatischem Gesichtsausdruck, einer Riesenpalette und einem Lorbeerkranz den Fuß auf den Sarg Böcklins setzen, der dadurch charakterisiert war, daß zwischen Deckel und Sarg zwei große Fischflossen heraushingen.

Ich kam auch daran:

„Der Offizier betracht' uns neidig,“
„Wird Maler und vergißt sein ‚Schneidig‘.“
„Herr von Faber war auch Militär,“
„Jetzt ist er Akademiker.“

Daneben war ich famos karikiert, wie ich mit demonstrierender Geste dem kleinen Hell (Friedrich Hell stellte in der Sezession später feintonige Stilleben aus), mit dem ich damals besonders viel zusammen war, dozierte. Hell sah andächtig zu mir hinauf, während hinter ihm an der Wand mehrere Bilder, „Madonna in Rot“, „Madonna in Gelb“, „Madonna in Blau“ usw., seine damalige Manie verulkten.

Ich glaube, daß jeder, der bei Diez gelernt hat, Ursache hatte, ihm früher oder später dankbar zu sein für die Anregung und Förderung, die er durch ihn erfahren. Die Natur groß und einfach im Sinn der Alten sehen lehren, den Sinn für das Malerische zu wecken oder zu steigern, großzügig und sicher zeichnen lehren: dies waren die Momente, auf die er bei seinem Unterricht den Hauptwert legte. Unermüdlich war er in seinem Bestreben, das Modell möglichst malerisch zu stellen, wobei Stellung, Beleuchtung und Hintergrund in den verschiedensten Kombinationen ausprobiert wurden. Es kam vor, daß er einen ganzen Vormittag von 8—12 Uhr damit zubrachte, um ein Modell zu stellen und dann womöglich noch nicht ganz zufrieden war. Fand er ein Modell besonders interessant und instruktiv, so behielt er es oft arg lange bei; so hatten wir einmal ein und denselben weiblichen Akt in der gleichen Pose während zweier Monate Vor- und Nachmittag, was mit sich brachte, daß viele Arbeiten, weil das Auge die Frische verlor, statt besser immer schlechter wurden. Da hatte der Lehrer stets einen Trost oder eine Ermutigung bei der Hand, die darauf hinauslief, daß man an den verdorbenen Studien am meisten lerne. Geradezu barbarisch kam mir später die Gewohnheit vor, wie in den Pariser Ateliers im allgemeinen das Modell von den Schülern gestellt wurde. Es gehörte dort zum guten Ton, in möglichst wenig

Minuten mit der nächstbesten Pose vor dem gerade zufällig angebrachten Hintergrund sich zufrieden zu geben.

Von Dürer las ich einst einen Ausspruch, der den Sinn hatte: „Die Kunst steckt in der Natur; reiße sie heraus und Du hast sie.“ Diez pflegte zu sagen, die Kunst sei wie ein großer Kuchen. Da müsse man sich eben durchfressen. Er regte jeden dazu an, gemäß seiner Anlage seine persönliche Ausdrucksweise zu finden; er stieß den Schüler hinaus auf das Meer der unbegrenzten Möglichkeiten; ob man von der Farbe, der Fläche oder der Linie ausging, ob man auf absorbierender Leinwand, auf Ölgrund oder geleimter Pappe, auf hellem, dunklem, rotem oder schwarzem Grund malte, alles mochte man versuchen; die Schule war da, sich auszuprobieren, zu lernen, nicht um mit möglichst vielen fertigen Arbeiten auf der periodischen Schulausstellung zu paradieren. (In einer anderen Malschule an der Akademie mußten die Schüler damals alle ihre Arbeiten erst schön sauber aufzeichnen, dann in Aquarellfarben fertigmalen und sie dann nochmals durch völlige Übermalung zu fertigen Ölstudien zu machen.)

Ganz einzigartig war die unfehlbare Sicherheit der großzügigen Zeichenkorrektur dieses geborenen Lehrers.

Diez war ein ausgesprochener Feind jeder Schablone. Öfters erzählte er mit Lachen und Spott aus seiner Jugendzeit, wo ein Theatermaler Anschütz die auf der Palette gemischten Lokaltöne in Tuben füllen und dann damit malen lehrte. (Zehn Jahre später in Paris erzählten mir Engländer, wie in London, unter dem Einfluß von Whistler, dortige Porträtisten, wobei die berühmtesten Namen genannt wurden, für ihre lebensgroßen Bildnisse die Lokaltöne für Fleisch, Haar, Kleid, Hintergrund zu Beginn ihrer Arbeit in Tuben zu füllen pflegten, um sicher im Kolorit zu bleiben.)

Viel Freude bereitete dem Künstler das rege Interesse, das ihm der greise Prinzregent Luitpold fortwährend erwies, indem er ihn oft im Atelier besuchte und sehr viel zu Hofe einlud. Da tauchte dann in der Schule oben die Kabinettsfrage auf, ob der Herr Professor besser ein weißes oder schwarzes Krawattl, schwarze oder weiße Handschuhe nehme. In den Ruhepausen des Modells pflegte Diez nämlich gemütlich Cercle mit den Schülern zu halten. Da warf er dann hin und wieder, indem er ein wenig mit seiner Unkenntnis der höfischen Etikette kokettierte, zwischen die übliche Erörterung der künstlerischen Tagesfragen hinein, auch derartige Fragen auf.

Einmal erhoben wir große Vorwürfe. Diez war Mitglied des Preisgerichtes gewesen, das Whistler, der zum erstenmal mit drei großen Bildnisarbeiten aufgetreten war, mit einer zweiten Medaille bedacht hatte. (Whistler selbst soll damals ironisch für dieses „second hand compliment“ gedankt haben.) Der Professor suchte sich gutmütig zu rechtfertigen, ein (ich glaube) Frank Hall, der die erste Medaille erhalten, sei doch ein größerer Könner, was wir aber gar nicht gelten ließen. Es hieß damals, Whistler habe der Pinakothek das Bildnis seiner Mutter zu verhältnismäßig niederem Preis angeboten. (Es wurde nachher sofort vom Pariser Luxembourg-Museum gekauft.) Auch diesen Ankauf, meinten wir, hätte unser Lehrer durchsetzen müssen.

Das große Professorenatelier, das Diez in der Akadamie hatte, war in seiner Abwesenheit kenntlich durch ein kunstreiches Vorhängeschloß. Fehlte dieses Vorhängeschloß, so war der Professor im Atelier. Deswegen kam man aber noch lange nicht hinein, wenn man nicht ausdrücklich in die ganz bestimmte Art anzuklopfen eingeweiht war. Klopfte man richtig an, so wurde man stets sofort eingelassen, auch wenn er gerade Modell hatte. Da gab es dann zweierlei besonders Interessantes zu sehen. Einmal seine meisterhaften Studienzeichnungen, die er stets wesentlich größer als die Figuren im Bild, für die er sie brauchte, mit einer ganz seltenen Ursprünglichkeit und Leichtigkeit hinwarf. Dann seine angefangenen Ölbilder. Diese in flüssigem Braun aufgezeichneten Bilder, in denen nur da und dort die malerische Intention durch ein paar leicht hingesetzte Farbflecken angegeben war, hatten dadurch, daß mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum von Ausdruck erreicht und der Phantasie des Beschauers ein weiter Spielraum gelassen war, einen ganz eigenartigen künstlerischen Reiz. Eines, ein Längenformat, stellte eine furiose Reiterschlacht bei Nacht und Feuerbrand dar und ist, glaube ich, glücklicherweise in diesem Stadium des Entwurfes geblieben.

Als unermüdlicher Arbeiter nützte Diez das Tageslicht vom frühen Morgen bis zum Abend mit der Regelmäßigkeit eines pflichttreuen Beamten

für Arbeit und Unterricht aus. Den weiten Weg von seiner Wohnung, nahe dem Glaspalast, zur Akademie legte er viermal täglich meist zu Fuß zurück. Da wir Nachbarn waren, ging ich öfters mit ihm zusammen und lernte dabei seine Empfindsamkeit gegenüber den farbigen Eindrücken der Natur kennen. Wie konnte er sich für die Feinheiten einer Stimmung, einer grauen Luft, eines durchbrechenden zarten Blau erwärmen! Diese Liebe zur Natur und Naturbeobachtung war es wohl auch, die seine einzige Passion, seine einzige Erholung und Unterbrechung der künstlerischen Arbeit, den Sport des Fischens, ins Leben gerufen. Daß er dabei aber doch ein richtiger Fischnimrod war, erkannte man an dem großen Beuteanteil, den er seinen Freunden gerne zukommen ließ, wenn er mit reicher Beute vom Fischzug heimgekehrt war. Wie oft hat er von seinen Fischen meiner Mutter herübergeschickt, die er besonders gern leiden mochte. Jahrelang hat er an einem kleineren Bilde für sie gearbeitet. Es stellte einen Landmann dar, der am Abend ein Bauernmädchen mit einem gefleckten Zicklein auf dem Schoß auf einem Schimmel durch eine Furt geleitet; öfters erzählte er davon, wie dieser oder jener Liebhaber gerade dieses Bild haben wollte und fügte schmunzelnd hinzu, daß dieses Bild schon vergeben sei. Ich glaube, er hätte für die Nationalgalerie nicht mit mehr Liebe arbeiten können, als für diese Freundesgabe, die er dann nach Abschluß in reichem Glanzgoldrahmen ablieferte.

Um ein abgeschlossenes Bild von dieser Persönlichkeit zu gewinnen, mußte man ihn zu Hause gesehen haben. Besuchte man ihn abends, so kam man in ein eigentümlich gemütlich, patriarchalisches Milieu. Das Dienstmädchen, das die Tür öffnete und schon lange im Haus war, fühlte sich so halb zur Familie gehörig. Das Bierfäßlein stand im Korridor, denn hier trank man stets vom Faß. Im gemütlichen Wohnzimmer präsidierte der Hausherr nach getaner Tagesarbeit behaglich im Lehnstuhl. Für Gattin und Söhne war der Herr Professor stets „der Papa“. Der Gast hatte noch nicht Platz genommen, so war ihm schon von irgendeinem Familienmitglied der schäumende Krug, frisch vom Faß, vorgesetzt. Die sorgliche Hausfrau hatte Kaviar oder irgendeine derartige Delikatesse bei der Hand. Man war sofort in der Atmosphäre von Sinnen- und Lebensgenuß der alten Niederländer, deren Kunst Diez so geistreich in die moderne Malerei eingeführt hat. Die Zigarre ging bei ihm nie aus, vom frisch eingeschenkten Bierkrug strich er behaglich und fachmännisch den Schaum ab und es war stets irgendein besonders guter Trunk, Märzenbier, Kochelbräu oder irgend etwas extra.

Wenn dann der Künstler, der neben der Zeitung mit Vorliebe in alten Chroniken etwa aus dem dreißigjährigen Krieg oder den Bauernkriegen schmökerte, einem so eine Stelle vorlas, wie toll es da zuging, die bepackten Saumtiere, bäumende Rosse, raufende Landsknechte, alles malte er aus, da ging einem ein Licht auf, wie seine Kunst nach Stil und Stoff ganz von innen heraus erlebt war.

Aus dem Kreis der Diezschüler war 1907 der Gedanke angeregt worden, dem verstorbenen Meister in der Gegend, wo er so gerne gefischt, einen Gedenkstein zu errichten. Ich habe mich daran gerne beteiligt, möchte aber doch noch versuchen, in diesen Zeilen dem Lehrer, der mir ein Freund geworden, ein weiteres kleines Erinnerungszeichen zu setzen, das sein treffliches, in der neuen Pinakothek hängendes Selbstbildnis ein wenig ergänzt.

(Fortsetzung folgt.)

EMIL ORLIK, MASKE. ZEICHNUNG

MASKENFESTE

VON

EMIL ORLIK

Zu den köstlichsten Freuden, die ich mir als Gymnasiast höherer Stufe bereitet habe, zählten jene geschwänzten Nachmittage, verbracht auf der Hetzinsel. Eine arg verwahrloste Insel in der Moldau, ein Stück altes Prag, obwohl eine neue Eisfabrik und eine frisch grün angestrichene Schwimmschule dort aufgebaut und eingerichtet worden waren.

Aber es gab ein schönes, altes, verwittertes Schlößchen aus der Barock-Zeit, in dem sich eine bescheidene Restauration eingenistet hatte, wundervolle, alte Bäume, Rasenflächen, auf denen man herumlungern konnte, nirgends eine Tafel, daß etwas verboten sei. Hier genossen Tagediebe, kleine Handwerker, die einen blauen Montag fern von

Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen dieses Aufsatzes geben Zeichnungen wieder, die Emil Orlik auf den Berliner Fastnachtsbällen gemacht hat.

Madrid verleben wollten und allerlei zigeunerhaftes Volk in beneidenswertem Dolce far niente selige Stunden. Man konnte da auf einer richtigen Sandbahn Kegel spielen, auf dem Rasen schlafen und was die Insel — die einst bessere Tage gesehen hatte — zu einem besonderen Anziehungspunkt machte: man konnte angeln! Und da die Moldau im Umkreis der Insel als besonders fischreich galt — die fachmännische Begründung dieses Axioms habe ich vergessen —, so sah man überall an den Ufern Angler sitzen oder, dort wo der Fluß seicht war, im Wasser stehen; wo die Fische besonders anzubeißen schienen oft mehrere, neidisch und eifersüchtig, einer den andern scheel beobachtend.

Diese schlafenden und lungernden Nichtstuer, diese Angler waren mir besonders sympathisch. Ruhige Leute, die sich wenig oder gar nicht bewegen, gute Modelle für mein Skizzenbuch, das mich schon damals immer begleitet hat. Wieviel glückliche Stunden verdanke ich diesem malerischen Eiland, diesem refugium peccatoris.

Einer dieser Angler blieb mir in Verbindung mit der nachfolgenden Erinnerung besonders im Gedächtnis. Ein merkwürdiger Kauz, eine verschrobene Figur, mit einem stillen Lächeln in den verdrückten Zügen, war ein besonderes Lieblingsmodell für meinen Hartmuth No. 2.

Da meine stille Arbeit die Fische nicht störte, wie er meinte, saß ich oft in seiner Nähe, mit der Zeit ein angewöhnter Gast. Wenn ich längere Zeit weggeblieben war — denn hie und da mußte ich ja doch etwas für die Schule tun —, wurde ich mit einem eckigen Kopfschütteln begrüßt: „Lange nicht dagewesen!“

Eines Tages saß ich wieder in seiner Nähe. Da kam Besuch: ein Freund oder Handwerksgenosse — ich hatte ihn selbst nie nach seiner Profession gefragt — schlürfte heran und begann ein Gespräch, während mein Angler aus einer Blechbüchse ein Regenwurmknäuel löste, um den passenden Köder bedachtsam auszuwählen. (Die Qualität dieses Köders wurde nach dem Wetter und besonderen Umständen, „Stimmung der Fische“, „Strömung des Wassers“, bestimmt.)

„Ich weiß nicht, was das für dich ist: immer nach der Angel zu sehen, stundenlang hier herumzuhocken und nur bei gutem Glück so viel zu fangen, daß es nicht einmal für einen ordentlichen Teller reicht.“ „Mein Lieber, das verstehst du nicht! Angeln, das ist etwas ganz besonderes, das ist schöner als betrunken sein, da vergißt man alles, allen Dreck, Mühe und alle Sorgen. Das ist noch schöner als Maschkera.“

Damals habe ich begriffen, daß der Trunk für viele ein Lethe-Trinken ist, und als der Fasching kam und am Abend die Maschkera begann — die Maskierten zu den Fastnachtsbällen zogen —, sah ich sie alle mit anderen Augen, neidisch, nicht ob der bunten Fetzen, sondern als Befreite, als Verwandelte; sich selbst zu verstecken in ein buntes Kleid, mehr sich selbst unkenntlich, als den andern, das macht die wahre Freude am Maskenkleid.

Diese farbigen Fetzen haben oft ein suggestives Fluidum in sich, das den Träger trunken macht, der vom Wein noch nicht genossen.

Hat er nun auch die Kappe mitgebracht,
Nun sind wir alle neugeboren;
Ein jeder weltgewandte Mann
Zieht sie behaglich über Kopf und Ohren;
Sie ähnlet ihn verrückten Toren,
Er ist darunter weise, wie er kann.

Die Lebensstimmung, die mich packt und in der Erinnerung an meinen weisen Angler betört, wenn ich verkleidet unter Verkleideten, mitten im Strome des phantastischen Trubels mittreibe: sie blieb mir erhalten bis in meinen grauen Bart.

*

In den letzten zwanzig Jahren haben die kleinen und großen Maskenfeste in Berlin ihren Charakter vollkommen verändert. Besonders in der Nachkriegszeit hat der lang anhaltende Hunger nach tollem Sichausleben in die Nächte der Faschingszeit verwegene und ausgelassene Stimmungen gebracht. Die Wandlung und Wanderung der Intentionen, die freilich kurzlebig durch die Revolution in der Jugend einen fast hektischen Drang nach Neuem und Exaltiertem entstehen ließ, die sowohl in der Dichtkunst wie in den bildenden Künsten fast zu einer Art Paroxismus führten, gab Widerschein ihrer Farben dem Maskentreiben. Unzweifelhaft waren die Maskenfeste in allen Zeiten ein Spiegel der Kunstströmungen; sie waren und sind abhängig von der Mode und, wenn es erlaubt ist, das Wort zu gebrauchen, von den jeweiligen „nationalökonomischen“ Verhältnissen. Doepler d. J., der verwöhnte Mentor des Hofes, zeigte mir Photographien, die auf den Masken-

festen des Kronprinzenpaares in den achtziger Jahren aufgenommen wurden. Damals gefiel sich die Gesellschaft darin, in schweren, durch ihre Pracht wirkenden Kostümen auf den Maskenfesten sich zu zeigen und schwerer Samt, schwerer Atlas, kostbare Spitzen, bis ins Detail durchgeführte Stickereien gaben den Bildern dieser Lustbarkeiten Würde, Glanz und Farbe. Das hat sich alles gewandelt. Denn auch die Quadrille, der à la Cour-Tanz, die langsame Polka, der Walzer, sie sind ja einem anderen Tanzrhythmus gewichen. Der heutige Foxtrott, Ragtime und Jimmy ließen sich in solchen Gewandungen nicht tanzen. Das gäbe ein ganz komisches Bild! Hie und da trifft man noch heutzutage irgend jemand, der sich als Marquis Posa oder Romeo aus einer Maskenverleihanstalt „aufs schönste“ — nach seiner Ansicht — zeigen will. Die Maskenverleihanstalten haben mit ihrem Lager an historischen und Charaktermasken wenig Einfluß mehr auf das Gesamtbild. Aber nicht allein die modernen Tänze mit ihren neuen Rhythmen, die eine leichte Kleidung verlangen, haben eine Wandlung des Kostüms beeinflußt. Wenn ich das schreckliche Wort Nacktkultur gebrauche, so sage ich auf kürzestem Wege, welches die zweite Ursache ist, warum heutzutage die Mädchen und Frauen mit wenig Stoff zufrieden sind (und selbstverständlich auch die Männer). Das moderne Sportleben, das Familienbad in den großen Seebädern, die Freibäder für das Volk, hunderte von Tanzschulen, in denen Tanz und Turnen nach verschiedensten Systemen vereinigt, als rhythmische Gymnastik, Eurhythmik in leichtester Kleidung geübt werden, die Revuen: alles das zusammen hat in unserer Zeit so auf die Mode gewirkt, daß diese mit ihrem großen Einfluß auf das Maskenkostüm die Beschränkung des Stoffverbrauches bis auf das Notwendigste zuläßt — wenn der Inhalt es erlaubt; die Beredsamkeit der oft schlanken, nackten Glieder wirkt mit dem Ganzen je nach dem Charakter der Tänzerin bukolisch, mondain oder naiv! Gewiß haben die großen Warenhäuser

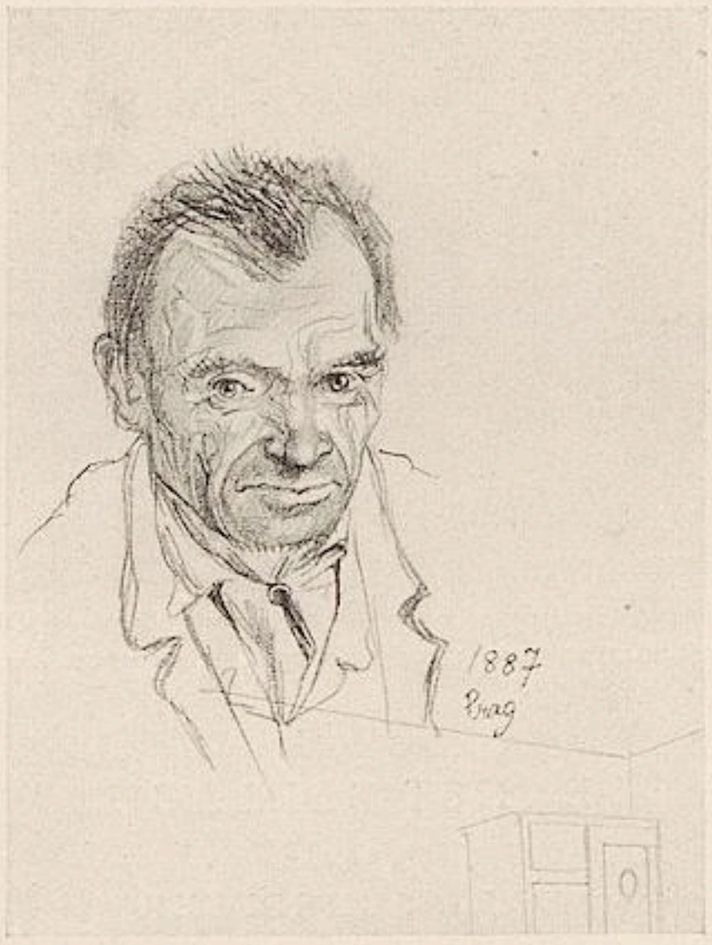
nach modischen Entwürfen aus deutschen und ausländischen Magazinen und eigenen Modellen ein Lager billiger und kleidsamer Maskenkostüme für ihre Kundinnen vorbereitet. Der Zeitgeschmack hat die Möglichkeit sehr gefördert, eine billige Verkleidung mit wenig Mitteln zu schaffen. Das Erfreulichste an diesen Maskenfesten war die große Zahl amüsanter und individueller Erfindungen, die zum großen Teile zu Hause aus Satin, Kunstseide, Kreppapier, bunten Bändern gearbeitet worden sind. Junge Mädchen, irgendwie „kunstgewerblich“ ausgebildet, junge Schneiderinnen, die angefeuert durch den Ehrgeiz, etwas Besonderes zu schaffen, und auch durch die Freude, basteln zu können, das Talent dazu in sich geweckt haben, Frauen, deren schlummernder Kunstsinn hier einmal gegenüber den apodiktischen autokratischen Ansichten ihrer Kleiderlieferantinnen frei wird: sie können hier ihrer Phantasie freien Spielraum lassen. Und die Freiheit ist um so größer geworden, je mehr das kleine Maskenfest im Hause, der Hausball schwindet und die öffentlichen Maskenbälle immer größer werden, da die materiellen Verhältnisse des Bürgers ihn zwingen, die häusliche Geselligkeit einzuschränken.

Immer gigantischer werden in Berlin die öffentlichen Feste. Viele Tausende füllen die Räume des Marmorsaals, der Philharmonie und an zehntausend losgelassene Maskierte konnte man im Sportpalast auf dem Reimannball und Zillefest herumtollen sehen. Wenn in das gelbliche Licht unzähliger Glühbirnen die weißen Scheinwerfer mit ihren scharfen Strahlen hineingreifen und die Farben des Mummenschanzes dadurch in doppelter Skala leuchten, glänzen, zucken, schwirren, so gibt solch ein Fest von einer Galerie oder höheren Loge betrachtet, einen ganz neuen und malerisch anregenden Eindruck. Dennoch muß man befürchten, daß diese Vorliebe der Berliner für solche Massenfeste schädlich wirken wird, da diese, wie so vieles mit der Zeit, „mechanisiert“ werden. Geschäftstüchtige Unternehmer bestimmen mehr

das Bild und den Rang solch eines Festes als die Veranstalter.

Einst — ach es ist ja nicht so lange her — schmückten Meister Slevogt, Walser und manch anderer Fabulierer mit dem Pinsel die Wände der Festräume und die Kunstjünger wetteiferten heiter miteinander im Verbrauch riesiger Mengen der schön leuchtenden Leimfarbe.

Das Schneidern im Hause und Erfinden, Zusammenstellen des bunten Tands, dieses Kombinieren von Farben und verschiedenem Material erscheint mir als etwas sehr Schätzenswertes, irgendwie Rührendes, das selbst den Feind solchen Getriebes, des sich Verkleidens, Maskenmachens in seinen Anschauungen freundlicher stimmen, vielleicht sogar aus einem Saulus einen Paulus machen kann. Denn hier blüht ein schöner Dilettantismus auf, eine künstlerische Betätigung im Hause, die, obgleich das Objekt oft nicht länger lebt als eine Eintagsfliege, doch nicht verachtet werden soll. Denn es gibt heute leider fast keine Dilettanten mehr. Schon der geringste Ansatz zu einem Talent oder eine mäßige Fähigkeit, mit dem Handwerksmaterial der Kunst umzugehen, führt heutzutage den Besitzer dieser bescheidenen Gaben zur Kunstschule. Die Liebe zum Basteln, im guten Sinne des Wortes, die besonders dem Deutschen angeboren ist (und die Mutter des häuslichen Dilettantismus genannt werden könnte), ist so selten geworden, daß man sich herzlich freut, wenn sie wieder im Hause eine Tätigkeit anregt, die außerhalb des „Ukiyo“ des „täglichen elenden Lebens“ die Menschen beglückt und in die Nähe jenes Erhobenseins bringt, das die schönste Gabe der Götter für den Künstler ist.



EMIL ORLIK, DER ANGLER

ERNST BARLACH, DER WARTENDE. HOLZ. 1924

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. PHOTO PAUL CASSIRER

ERNST BARLACH

VON

KARL SCHEFFLER

In der ausgezeichneten Ausstellung der Holzbildwerke Ernst Barlachs bei Paul Cassirer fällt es auf, daß der Künstler in den letzten Jahren immer häufiger mit selbstbildnishaften Zügen in seinen Skulpturen erscheint. Irgendwie erinnerten die Männer, die Barlach dargestellt hat, die Wanderer, Sterndeuter, Berserker, Einsamen, Wüstenprediger, Ekstatiker, Gefangenen, Rächer usw., ja immer an die äußere Erscheinung des Künstlers; vor Holzbildwerken aber, wie der „Ruhe auf der Flucht“ (1924) oder dem „Beter“ (1925), kann man unmittelbar von Selbstbildnissen sprechen. Dieser Umstand ist nicht auf den Mangel an Modellen im stillen Güstrow zurückzuführen und nicht auf die Lust am eitlen Hervortreten; es wird darin vielmehr offenbar, wie sehr die ganze Kunst Barlachs von je eine Selbstdarstellung war, und daß sie es immer mehr wird, wie sehr sich die plastische Gestaltung dieses Bildhauers lyrisch dramatisch einem dichterisch bewegten Herzen entringt, und wie sehr alle Werke in einem höheren Sinne Gelegenheitsarbeiten sind, in dem Sinne nämlich, daß Barlach stets nur dargestellt hat, was ihn betroffen gemacht, was ihn erschüttert, innerlich bewegt und nicht wieder losgelassen hat. Alle diese Holzskulpturen sind Bekenntnisse, es sind gewissermaßen Dichtungen über das Leben in einem harten, widerspenstigen Material — melancholische Dichtungen, mit einem Zug zum Monumentalen, erfüllt von einem Heroismus

ERNST BARLACH, RUHE AUF DER FLUCHT. HOCHRELIEF. HOLZ. 1924

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. PHOTO PAUL CASSIRER

ERNST BARLACH, DER BETER. HOLZ. 1925

ERNST BARLACH, STEHENDE BÄUERIN. HOLZ. 1921

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. PHOTO PAUL CASSIRER

ohne Pose, von einem Heroismus voller Verlegenheit und Blödigkeit.

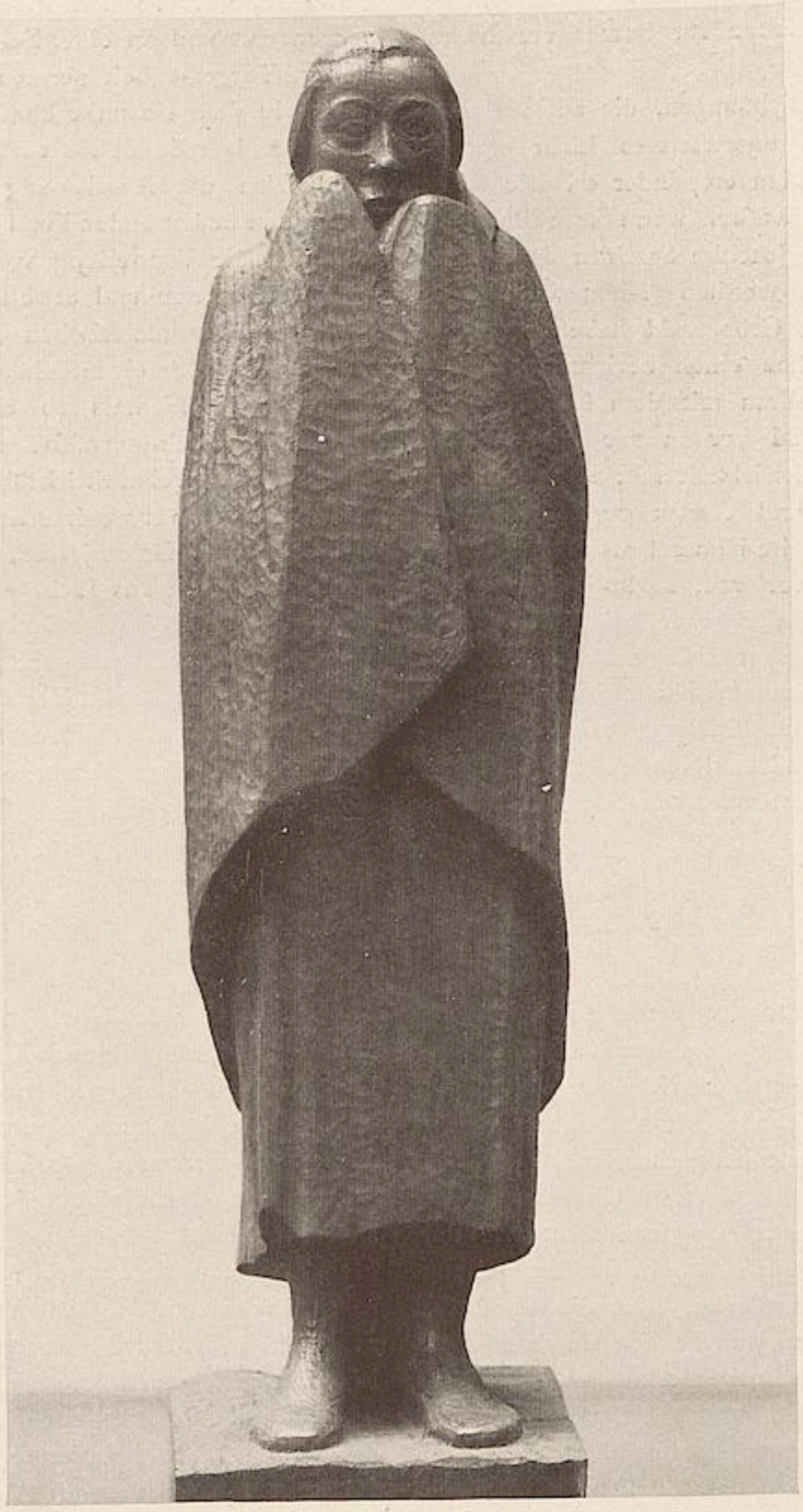
Diese Verbindung von Dichtung und Skulptur, dieses Wachsen des ausgesprochen plastischen Gefühls aus den Gründen eines poetischen Weltgefühls gibt der Kunst Barlachs das besondere Gepräge, macht sie einzig in ihrer Art und weist ihr einen Platz an abseits von aller anderen Plastik. Eine Caspar David Friedrich-, eine Millet-Natur bedient sich hier der plastischen Form; und das ist seit den Tagen der alten deutschen Holzschnitzer eigentlich nicht erlebt worden. Die Stilisierung der Gewänder erscheint ja zuweilen etwas gewaltsam lapidar und streift hier und dort an Kunstgewerblichkeit; im allgemeinen ist aber die naive Ursprünglichkeit des Naturgefühls, des Lebensgefühls und in Verbindung damit der plastischen Form bewunderungswürdig und ohne Beispiel in der gegenwärtigen europäischen Bildnerei. Ohne Beispiel ist es, wie sich mit dem Schnitzmesser eine Persönlichkeit ausspricht, wie sie ihre Geheimnisse bloßlegt. Man sollte denken, ein so gearteter Künstler, den es, wie man weiß, auch treibt, für das Theater zu dichten und der die eigenen Dichtungen illustriert, müsse sein Bestes, sein Unmittelbarstes als Zeichner leisten. So ist es aber nicht. Die Zeichnungen Barlachs sagen nicht viel; sie sind viel weniger unmittelbar als die Plastiken, obwohl sie diese in vielen Fällen doch vorbereiten. Und die Illustrationen sind oft, was die Plastiken nie sind: eklektizistisch oder doch in einem etwas äußerlichen Sinne altdeutsch. Wir stehen vor der sehr seltenen Erscheinung, daß sich ein ausgesprochenes Talent für das Plastische mit einer ebenso ausgesprochenen Begabung für das Dichterische innig verbunden hat.

Die Art dieser Verbindung wirkt sehr deutsch, ohne das Deutschtum irgendwie zu unterstreichen. Es ist das Einmalige dieser Begabung, was so deutsch wirkt, ihre Abseitigkeit, der Sonderlingszug darin. Barlach sitzt in Güstrow wie in einem freiwilligen Exil. Um das äußere Schicksal seiner Arbeiten hat er sich nie groß gekümmert, sondern hat alles seinem Kunsthändler und Freund Paul Cassirer überlassen. Es soll nicht untersucht werden, inwiefern und warum dieser Barlachs Arbeiten hartnäckig zurückgehalten hat; Tatsache ist, daß bis heute nur ganz wenige dieser Holzplastiken in öffentlichen deutschen Museen sind. Wenn irgendwelche Werke neuer deutscher Kunst aber in öffentliche Galerien gehören, so sind es die Barlachs. Diese Nuance modernen Weltempfindens kann nicht wohl entbehrt werden, wo das neue Weltgefühl in Kunstwerken dargestellt werden soll. Es ist schade, daß diese schöne Gelegenheit, das Versäumte

nachzuholen, daß diese vortrefflich gemachte, umfassende Ausstellung in eine Zeit fällt, wo die meisten Museen das Geld zu den kleinsten Ankäufen nicht auftreiben können. Es werden ja aber aus außerordentlichen Fonds manchmal Riesensummen für nur imaginäre Kunstwerte bezahlt, selbst heute noch; vielleicht läßt sich einmal eine solche Summe von Staatswegen für die besten dieser Holzbildwerke auftreiben, damit sie den öffentlichen Galerien gesichert werden.

Darüber hinaus weckt die Ausstellung den Gedanken, ob nicht der Versuch lohnte, Barlach seiner mecklenburgischen Einsamkeit zu entreißen und ihn als Lehrer für ein Meisteratelier oder für eine Klasse der Holzbildnerei an der Berliner Hochschule zu gewinnen. Für die Schüler in Berlin wäre der Gewinn groß, für den Künstler wäre eine Übersiedelung vielleicht in diesem Augenblick auch von Vorteil. Der Versuch ist jedenfalls beinahe Pflicht; denn es lebt uns hier, was selten genug vorkommt, ein repräsentativer Deutscher, und gerade er bleibt, wie fast alle wesentlichen und darum unbequemen Männer unseres Volkes, ohne jede Förderung von seiten des Staats. Die ausstellende Kunsthandlung ist offenbar besten Willens, gut zu machen, was sie selbst in früheren Jahren versäumt hat; den Museen und der Kunstverwaltung aber bleibt noch etwas gut zu machen.

Daß es sich um einen unserer Besten, um den eigenartigsten deutschen Bildhauer unserer Zeit handelt, davon überzeugt die Ausstellung aufs neue. Es ist nicht alles gleich gut; von den besten, den intimsten Werken geht aber eine nachhaltige Wirkung aus, in der eine stille Rührung über ein ganz reines und künstlerisch rein gestaltetes Menschentum vorherrscht.



ERNST BARLACH, FRIERENDES MÄDCHEN. HOLZ. 1917

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. PHOTO PAUL CASSIRER

DIE GRÜNEWALD-ZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG VON SAVIGNY

VON

CURT GLASER

Unsere Vorstellung von der Kunst des Matthias Grünewald wird so sehr beherrscht durch den Eindruck des allein im ganzen Umfang erhaltenen Malwerks vom Isenheimer Altare, daß Name und Werk untrennbar miteinander verbunden erscheinen. Denkt man an Dürer, so ersteht die Reihe seiner Schöpfungen von der Jugend zum Alter vor dem geistigen Auge. Denkt man an Grünewald, so überschattet die Erinnerung an das eine mächtige Altarwerk die an die kleine Reihe der übrigen erhaltenen Gemälde. Die Vorstellung von der Kunst des Meisters bleibt eingeengt, da das Schicksal seinen Werken nicht günstig gewesen, die Mehrzahl von ihnen für immer verschwunden ist.

So wirkt ein Fund von Zeichnungen, die auf verlorene Schöpfungen Grünewalds ein unerwartetes Licht werfen, wie eine neue Offenbarung. Man empfindet es, wie wenig noch man von dem Meister wußte, wenn tote Beschreibungen des ersten Biographen Joachim Sandrart durch neue Dokumente mit Leben erfüllt werden. Nicht weniger als drei Altäre von der Hand des Grünewald haben im Dome zu Mainz gestanden. Von dem einen berichtet Sandrart, es sei auf ihm „unsere liebe Frau mit dem Christkindlein in der Wolke" dargestellt, und „unten zur Erde warten viele Heilige in sonderbarer Zierlichkeit auf, alle dermaßen adelich, natürlich, holdselig und correct gezeichnet, auch so wohl colorirt, daß sie mehr im Himmel als auf Erden zu sein scheinen". Ist der Altar verloren, so besitzen wir nun Zeichnungen der Maria und dreier jener holdselig gebildeten heiligen Frauen. Sie fanden sich mit fünf anderen Zeichnungen Grünewalds in einem Klebebande, der von dem Frankfurter Rechtsgelehrten Savigny auf seine Nachkommen sich vererbt hatte, und sind bis auf zwei Blätter, die ein Privatsammler in Haarlem erworben hat, nun in den Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts übergegangen, das seither etwa die Hälfte aller bekannten Zeichnungen des Meisters sein eigen nennt.

Sandrart hatte als junger Mensch in Frankfurt bei dem Maler Philipp Uffenbach einen Band mit Handrissen des Matthaeus von Aschaffenburg bewundert. Uffenbach hatte diesen kostbaren Band von seinem Lehrer Grimmer ererbt, der selbst ein Schüler Grünewalds gewesen und die Zeichnungen von dessen Witwe erhalten hatte. Es scheint, daß die Zeichnungen der Sammlung Savigny aus diesem Bande stammen, aber es scheint, als seien sie auf manchen Umwegen erst und zu einer Zeit, als der Name Grünewalds in völlige Vergessenheit geraten war, in jenen Klebeband geraten, in dem sie unberühmt und unerkannt lagen, bis ein merkwürdiger Zufall sie endlich nun ans Tageslicht förderte.

Erfährt die Anschauung von dem Werke Grünewalds durch den bedeutenden Fund eine unschätzbare Bereicherung, so wird die Vorstellung von seiner Zeichenkunst im besonderen ergänzt und erweitert. Wie das spätgotische Barock zu einer malerischen Auflösung der Formen führte, die den Stil des eigentlichen Barock vorauszuahnen scheint, wurde noch niemals so offenbar wie angesichts dieser Zeichnungen Grünewalds, angesichts eines Männeraktes, der in seiner freien Strichführung der Art Rembrandts näher als der Dürers verwandt scheint, oder jener heiligen Frauen des Mainzer Marienaltares, deren bauschende Gewänder gleichsam selbst aus Licht und Schatten gewoben sind.

Die ganze Reihe der Savigny-Zeichnungen ist in meisterhaften Lichtdruckwiedergaben in einer Mappe vereinigt, die Max J. Friedlaender im Verlage G. Grote herausgegeben hat. In dem Text ist alles Wissenswerte über die kostbaren Blätter mitgeteilt und ihre Bedeutung für die Erkenntnis der Kunst Grünewalds eingehend gewürdigt.

HENRI ROUSSEAU

In der Galerie Flechtheim war die beste Rousseau-Ausstellung, die in Berlin jemals gesehen worden ist. Es bestätigt sich, daß Rousseau eine wahrhaft naive Natur gewesen ist, ein kindhaft empfindender Mensch, hinter dessen spielerischem Schaffen die Fülle französischer Tradition stand, der mit vielen Fäden der Kunst seines Volkes verknüpft ist, wenn er ihr andererseits auch so fern steht wie der Dilettant dem Meister. Was vor allem in der Ausstellung auffiel, wenn man über das Stoffliche, über die fibelhafte Gegenständlichkeit hinausblickte, war die Vorherrschaft eines natürlichen und doch wie ein Kulturprodukt anmutenden Geschmacks. Er äußert sich in der Farbe, in der Komposition und in der Zeichnung. Mit einer erstaunlichen Sicherheit ist oft aus der unendlichen Fülle des Möglichen das schön Klingende, das reizvoll Tönende gewählt. Obwohl die Bilder stilistisch einheitlich wirken, ist doch zu erkennen, welche Formen aus der Natur genommen, welche mit Augen gesehen und welche nur nach Erinnerungsbildern wiedergegeben worden sind. Die gesehenen Formen haben immer einen besonderen Nachdruck, eine eigene Wucht und Lebendigkeit; die Begriffsformen dagegen sind oft nichtssagend, sie sind schematisch dessinhaft. Die Naivität Rousseaus betätigte sich in gleicher Weise vor der Natur wie vor den alten Meisterwerken des Louvre, so daß Natur und Kunst zu denselben seltsamen kindlichen Gebilden einer geschmacklich raffinierten Primitivität anregten. Nur war diese Naivität in einem höheren Sinne nicht gestaltend. Es ist bezeichnend für die Produktion Rousseaus, daß sie nicht nachwirkt, daß man sehr bald damit fertig ist und eigentlich nichts mit wegnimmt, wenn man die Ausstellung verläßt. So mysteriös die Urwälder und die „magischen" Menschen erscheinen: es fehlt dieser Kunst an Geheimnis. Die Phantasie arbeitet zu

MATTHIAS GRÜNEWALD, DIE HEILIGE DOROTHEA. ZEICHNUNG IN SCHWARZER KREIDE, GETUSCHT, WEISS GEHÖHT

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

AUS DEN „GRÜNEWALDZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG V. SAVIGNY". G. GROTE VERLAG, BERLIN

offensichtlich, sie liegt zu wenig im Auge. Darum ist auch der Pinselstrich ohne Phantasie; manche Fläche ist nur handwerksmäßig hingestrichen. Und kleine Naturstudien, die von fern an Pissarro denken lassen, beweisen, daß das rein darstellende Talent nicht groß war. Das beste dieser Kunst ist ihr naiver Esprit. Wie der Ausschnitt der „Zollstation" genommen ist, wie der „Spaziergang" gesehen ist, wie die beiden Bildnisse mit der Lampe durch das Kleinbürgerliche hin Endgültigkeit suchen, das läßt an das Beste in der französischen Kunst wenigstens denken. Damit soll man es aber auch genug sein lassen. Wer den „Zöllner" über seine Umgebung erhöht, der schadet ihm, weil automatisch dadurch Widerspruch ausgelöst wird.

K. Sch.

HENRI ROUSSEAU, DIE AFFEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

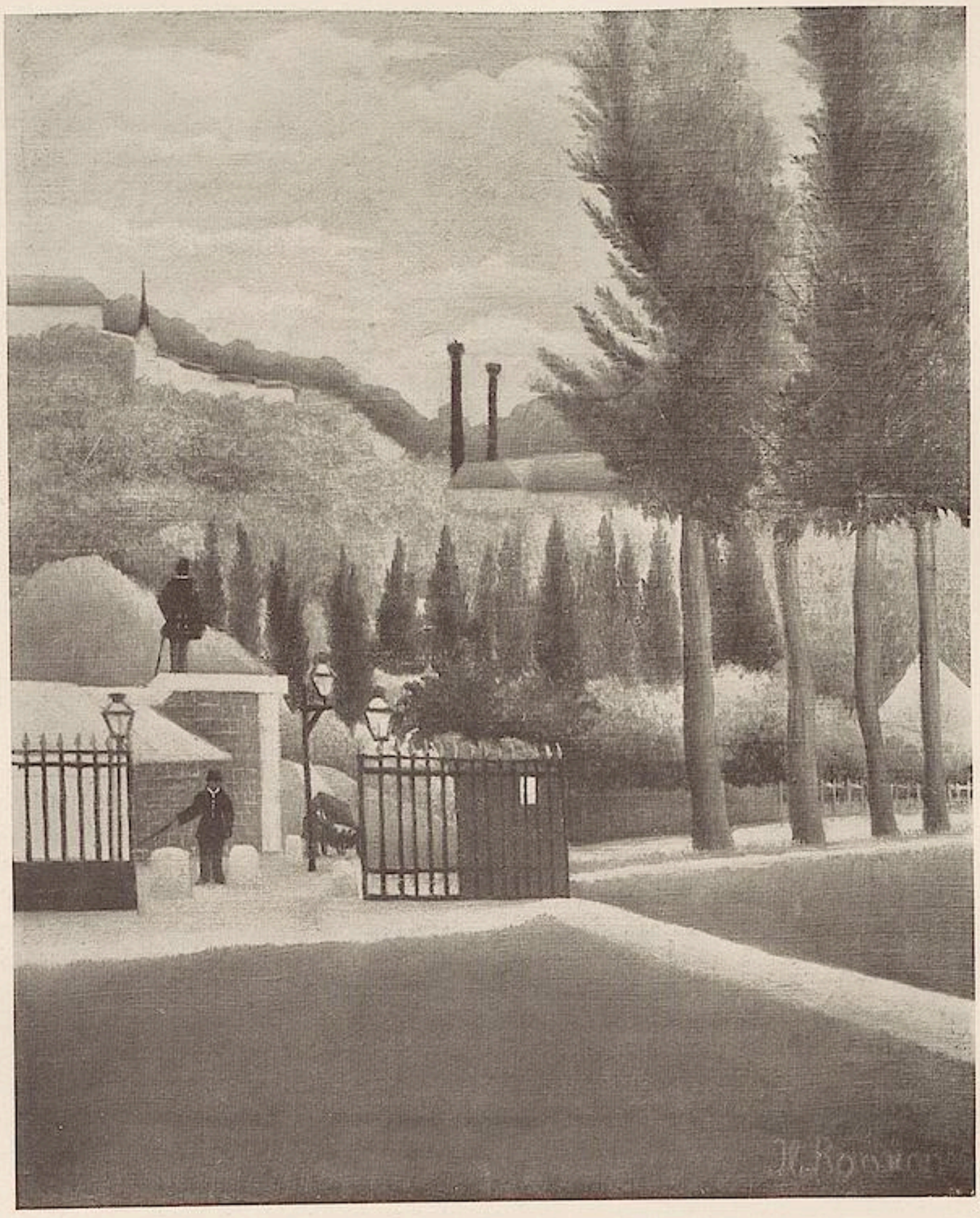
Hugo Perls veranstaltete eine hübsche Ausstellung deutscher Malerei, für die der Titel „1850—1925, fünfundsiebzig Jahre klassischer deutscher Malerei" aber viel zu anspruchsvoll gewählt war. Auch zufällig Vorhandenes kann der Grundstock für eine vortreffliche Ausstellung sein; eine programmatische Ausstellung jedoch muß auch nach einem Programm zusammengestellt werden. Zu den wertvollsten Bildern der Veranstaltung gehörten die 1888 gemalte „Gedächtnisfeier in Bad Kösen" und die „Reiter am Strand" (1903) von Max Liebermann, einige Frühbilder von Feuerbach aus den fünfziger und sechziger Jahren, ein merkwürdig goyahaftes Bildnis der Frau Koppel aus dem Jahre 1873 von Marées, zwei der selten auftauchenden Stilleben von Scholderer und drei spontan gemalte Stilleben Max Slevogts aus dem Vorjahr.

Im Kunstsalon Hartberg zeigte Wolf Röhricht neue Bilder und Aquarelle. Seine Malerei erscheint ernster und substanzieller geworden; sein Talent ist kultiviert und veranschaulicht es gut, wie weit die ungeduldige, summarische, immer etwas forcierte Malweise seiner Generation der Gefälligkeit fähig ist. Diese Malerei will ausdrucksvoll sein, sie ist im Vortrag aber zugleich auch elegant. Um das Ganze nicht zu verfehlen, opfert sie das Detail. Sie tut es so sehr, daß der Betrachter unwillkürlich zu denken beginnt, ob es nicht dort einen neuen Beginn

geben könnte, wo Röhricht — um den Gesamteindruck nicht zu gefährden — aufhört. Nicht alles ist wie aus einem Guß. Der Hintergrund in dem hier abgebildeten, sonst sehr schönen Blumenstilleben, ist anders gesehen und gemalt als die Blumen — mit weniger Anschauung. Solchen Unstimmigkeiten begegnet der Betrachter öfter. Im ganzen macht die Ausstellung aber einen vortrefflichen Eindruck. Sie bestätigt, daß sich die Kräfte in der Begabung Röhrichts gut mischen: das Herzhafte und Gefällige, das Spontane und Überlegende, das Menschliche und Gesellschaftliche.

Die Bildhauerin Milly Steger zeigte in derselben Ausstellung einige ihrer Plastiken, in denen die Stilabsicht durch Anmut und Sinnlichkeit gemildert erscheint.

Über die Ausstellung amerikanischer Architektur in der Akademie ist noch nachzutragen, daß Kenner Amerikas manches vermißt haben, was geeignet gewesen wäre, das Niveau ein wenig zu heben. Wie alles, was man von amerikanischer Architektur sieht, imponierte, ja überwältigte auch das in dieser Ausstellung Gezeigte durch die Kühnheit der Unternehmung, durch die Fülle der Quantität. Sobald man die Säle verlassen hatte, verflüchtigte sich aber der Eindruck, es blieb nichts oder fast nichts von dem zurück, was nur die reine Kunst zurückläßt. Es interessierte aufs höchste alles, was Erich Mendelsohn in seinem amüsanten Buch „Amerika, Bilderbuch eines Architekten“ (Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin) temperamentvoll und stellenweis überzeugend zur Sprache bringt. Es ist ungeheuer viel; nur für die künstlerische Betrachtung ist es nicht viel. Ob man sagen darf und muß „noch nicht viel“, wird die Zeit lehren. Beim Betrachten der Photographien konnte man an das denken, was Cooper in seinem Roman „Die Ansiedler“ (aus der Reihe der Lederstrumpferzählungen) aus seiner kleinen amerikanischen Vaterstadt Cooperstown so amüsant von der damaligen Bauweise, von dem „gemischten Stil“ und dem draufgängerischen Dilettantismus Hiram Doolittles erzählt. Die Komik dieser kolonialen Bauerei ist noch heute nicht ganz überwunden, das Knabenhafte im Wesen des Amerikaners zeigt sich noch jetzt in seinen Wolkenkratzerarchitekturen. Sieht mans im großen an, so spielt das kleine Europa die Rolle des sterbenden alten Griechenland und Amerika die des zur Weltherrschaft aufsteigenden Rom. Vielleicht wird sich amerikanische Kolossalarchitektur zur europäischen Baukunst einst verhalten wie die Roms zu der Griechenlands. Darüber wird ja aber in den nächsten Jahren noch oft und viel die Rede sein. K. Sch.



HENRI ROUSSEAU, DIE ZOLLSTATION

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN
MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES

Corinth-Ehrungen. In Berlin, in Deutschland ist noch kein Künstler geehrt worden wie Corinth. Selbst Menzel nicht. Von Leibl nicht zu reden. Drei gleichzeitig stattfindende Ausstellungen in der Nationalgalerie, Akademie und Sezession, Eröffnungsfeierlichkeiten, die stellenweis mehr den Charakter von Totenfeiern hatten, Ministerreden, die in ein verstecktes politisches Rededuell ausarteten, und Pressestimmen, die zu dem Glauben verleiten mußten — und verleitet haben! —, die deutsche Kunst hätte einen Künstler wie Corinth nie hervorgebracht. Nur der Böcklintaumel vor zwanzig Jahren läßt sich dieser Übersteigerung vergleichen. Namen wie Grünewald, Rembrandt, Rubens, Frans Hals waren eben gut genug, um Corinths Ruhm zu messen.

Wie der Rückschlag nach dem Böcklintaumel gekommen

WOLF RÖHRICHT, MÄDCHENKOPF

AUSGESTELLT IM KUNSTSALON VIKTOR HARTBERG, BERLIN

ist, wird er auch dem Corinthtaumel folgen. Der Künstler selbst wird diese unvernünftige Übersteigerung bezahlen müssen. Die Böcklinlehre hat keinen Erfolg gehabt; es scheint, als ob keine Lehre der Geschichte genutzt wird. Es ist leider auch kein Gefühl dafür vorhanden, daß es den Mitlebenden überhaupt nicht ansteht, einem Zeitgenossen den Ruhm Rembrandts und Grünewalds zu verleihen. Dafür ist nur die Nachwelt zuständig. Der Vergleich ist schon darum falsch, weil es sich um symbolisch gewordene Genies handelt und um einen oft filtrierten, gleichnishaft gewordenen Ruhm.

Ludwig Justi hat in seiner Katalogeinleitung gesagt, es käme ihm nicht zu, unter den Bildern Corinths eine Wahl zu treffen und „einen solchen Meister zu schulmeistern". Welch eine Verwirrung das ist, wird leicht erkannt, wenn man die Konsequenzen zieht und sich vorstellt, dieser Standpunkt würde auch beim Ankauf für eine öffentliche Galerie eingenommen. Ernste Kritik ist kein leerer Wahn, ist nicht Schulmeisterei, sondern etwas ganz anderes.

Die Zeit sieht Corinth falsch; sie erinnert sich nicht, wie sehr der Künstler die Berliner Gesellschaft mit feinem Hohn immer gehänselt hat, wie selbst die Umwandlung des ehrlichen Louis in Lovis zuerst nur ein Scherz war — den Corinth dann allerdings, wie alle seine Scherze, im Alter, nach der Krankheit selbst bitter ernst genommen hat — und verliert allmählich jeden Maßstab, weil auch das Lebenswerk Corinths wieder von allen Seiten zu kunstpolitischen Zwecken, zu Zwecken überhaupt benutzt wird. Wo doch das oberste Gesetz der Kunst ihre Zweckfreiheit ist. Ein solcher Gebrauch ist Mißbrauch. Dem Kunstfreund mag bange werden, wenn er heute beobachtet, wie sich überall die zweckvolle Absicht einmischt. Darunter muß nicht nur der als Mittel benutzte Künstler selbst leiden, sondern die Kunst als Ganzes, die Kunstgesinnung. Sie hat auch schon bedenklich gelitten.

Wenn Corinth uns, so wie er in seinen besten Jahren war, über die Schulter blicken könnte, so würde er angesichts der Heiligsprechung seines Lebenswerkes, die jetzt eben vollzogen worden ist, sein breitestes Lachen zeigen. Denn er wußte in gesunden Tagen immer so ungefähr, wer er war. Als ein Kollege mit einer „Salome" Erfolg in der Sezession hatte, sagte er zu ihm: „Sie verdanken Ihren Erfolg dem Stoff, ich werde auch eine Salome malen." In dieser Art ungefähr ist er immer zu seinen Sujets gekommen. Das verkleinert ihn nicht. Aber es zeigt, daß er nicht der visionäre Seher war, wozu man ihn stempeln möchte. Er hat das Leben stets nüchtern — wie es einem Künstler, bei aller Fülle der Phantasie, ziemt — genommen. Wie wäre es, wenn auch seine Nekrologschreiber einmal mit phantasievoller Nüchternheit an ihre Arbeit heranträten?

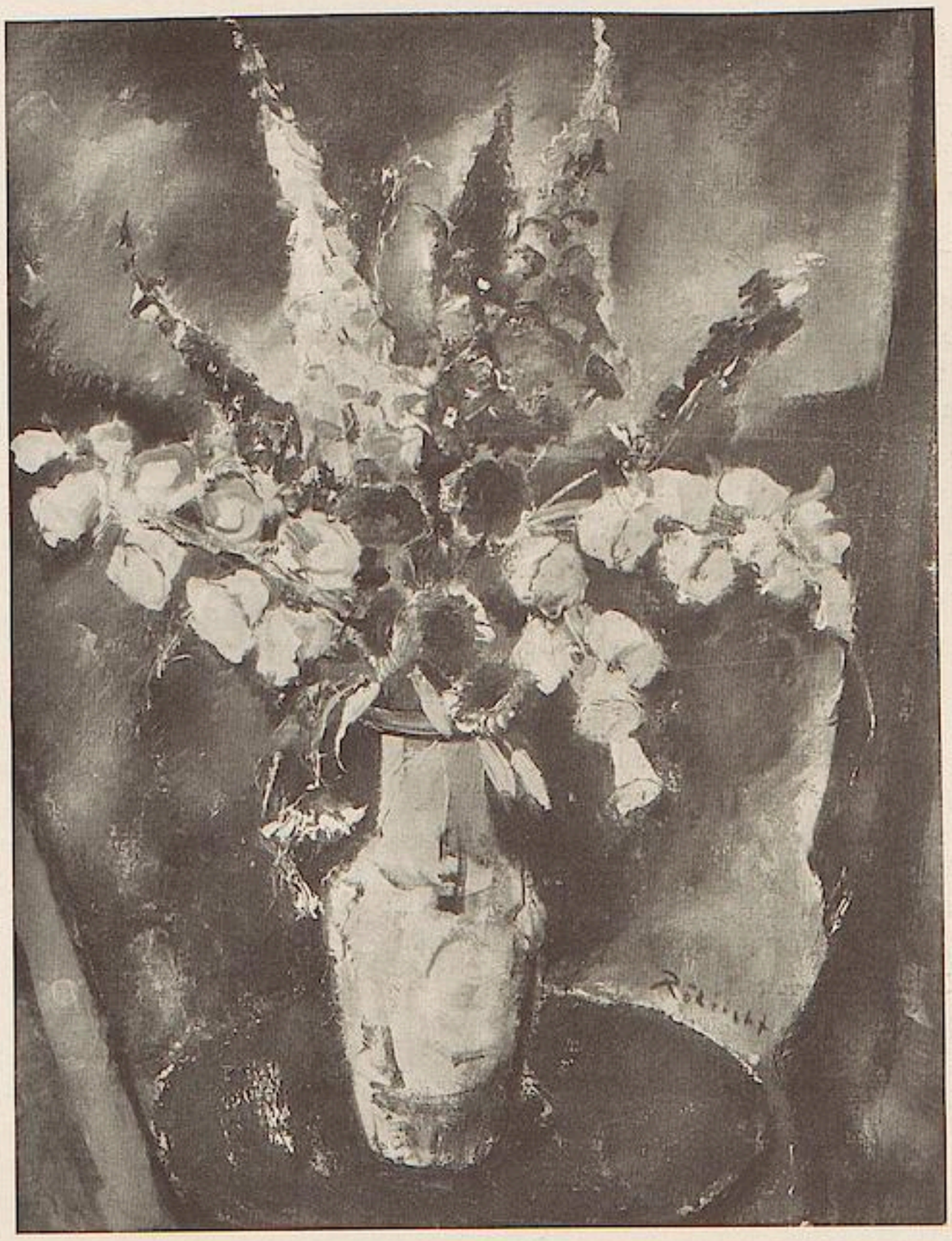
Mit Sorgfalt und Liebe war eine Ausstellung von Bildern und Zeichnungen Paul Klees bei Goldschmidt & Wallerstein gemacht. Klee stellt sich nun klar in seinen Wesenszügen dar; er ist eine deutsche — selbständige — Parallelerscheinung des Franzosen Odilon Redon. Nicht so gestützt von klassischer Tradition, aber ebenso im Optischen grübelnd, so musikalisch versponnen, so romantisch unwirklich. Klee lebt in einer Welt des Sonderbaren, in der die Luft sehr dünn ist und der artistische Geschmack regiert; doch ist es eine Welt. Aus echtem Märchengefühl erwachsen. Klee steht in der Nähe Kubins. Nur wirkt er neben diesem fast frauenhaft zart; er ist ganz unbarbarisch und im Grotesken kultiviert.

Der Bildhauer G. H. Wolff ist ein begabter Körperkonstrukteur, dem dekorative Aufgaben scheinbar am besten liegen. K. Sch.

Aus der Galerie Arnhold werden nach der testamentarischen Verfügung ihres kürzlich verstorbenen Besitzers vier der bedeutendsten deutschen Gemälde in das Eigentum des preußischen Staates übergehen, nämlich Leibls Dorfpolitiker, Böcklins Prometheus, Thomas Bauernstube und Liebermanns Altmännerhaus. Die Bilder sollen bei Lebzeiten der Witwe des Verstorbenen an ihrer Stelle verbleiben und erst später der Nationalgalerie zufallen.

Amerikanisches. John D. Rockefeller jun. hat dem König Fuad von Ägypten zehn Millionen Dollar geschenkt, um in Kairo ein archäologisches Institut und Museum zu gründen.

Das teuerste Buch ist die Gutenberg-Bibel, die vor nicht langer Zeit von dem Kloster Melk in Österreich veräußert wurde. Auf einer Versteigerung in New York, deren Verlauf höchst dramatisch gewesen ist, ging sie für den Preis von 106000 Dollar in den Besitz des größten jetzt lebenden Sammlers von Inkunabeln, des Dr. Rosenbach in Philadelphia, über, der auch auf der Auktion bei Graupe in Berlin vor einiger Zeit die kostbarsten Bücher ersteigerte. Gegenbieter war eine Gruppe von Sammlern unter Führung von Evart Benjamin, die das seltene Werk der Cathedrale of St. John zu schenken beabsichtigte.



WOLF RÖHRICHT, BLUMENSTILLEBEN

AUSGESTELLT IM KUNSTSALON VIKTOR HARTBERG, BERLIN

CHRONIK

In Paris ist eine Diskussion im Gange über gewisse üble Gepflogenheiten bei Kunstversteigerungen, die im übrigen so alt sind wie die Auktionen selbst. Nimmt die Öffentlichkeit jetzt ein besonderes Interesse an diesen Dingen, so ist das nur ein Symptom für die Beteiligung weiterer Kreise an den Versteigerungen im Hotel Drouot, die als eine der bekannten Folgeerscheinungen der Inflation zu buchen ist. Die Jagd nach Sachwerten, die man in anderen Inflationsländern längst hinter sich hat, grassiert nun in Paris, und die neuen Käuferschichten beklagen sich über die Unsitten gewisser Händlerkreise, mit denen die alten, erfahrenen Sammler längst zu rechnen gewohnt waren. Eine besondere Erscheinung der Zeit sind nur jene eigens für die Auktion zusammengestellten Sammlungen zweifelhafter Ware, die man auf diesem Wege heut rasch an den Mann zu bringen hofft, und eine Spezialität für sich bilden die Versteigerungen von Sammlungen moderner Kunst, die sich neuerdings auffallend häufen, meist recht kurzlebiger Sammlungen offenkundig spekulativen Charakters. Daß diese Versteigerungen eine Gefahr für den soliden Handel und letzten Endes für die Künstler darstellen, deren Werke einem sehr unsicheren Schicksal überliefert werden, wenn nicht der Handel selbst wiederum regulierend eingreift, liegt auf der Hand. So war der Rekordpreis von über 100 000 frcs., den ein Segonzac auf der Auktion Poiret erzielte, ebenso irreführend wie der Minimalpreis von 25 frcs. für eine Zeichnung von Albert André auf einer Versteigerung, die im Dezember stattfand. Auf der gleichen Auktion brachte ein Aquarell von Segonzac 2000 frcs., ebensoviel kosteten Aquarelle von Max Jacob, und man kann hinzufügen, daß Aquarelle von Delacroix nicht höher im Preise standen. Zwei Jugendarbeiten von Picasso wurden für 9500 (Au Bar) und 6500 frcs. (Au Moulin-Rouge) verkauft. Ein kleines Frauenporträt von Derain brachte 6800 frcs., ein Stilleben von Braque 7000 frcs., ein Dufy 5500, ein Friesz 3800, ein Coubiene 1700, Bilder von Camoin nur 700 und 800 frcs. Utrillo erzielte mit 12 000 frcs. den höchsten Preis. Erstaunlich war, daß eine Landschaft von Bouche, der noch vor gar nicht langer Zeit überhaupt keinen Markt hatte, mit über 2000 frcs. bewertet wurde. Aber man weiß, daß Alphonse Kann sich neuerdings für den Künstler interessiert und kennt damit des Rätsels Lösung. Der neueste Tip aber ist Boyer, im Zivilberuf Marchand de pommes frites und die Hoffnung

derer, die den Siegeszug des douanier Rousseau mit Neid beobachtet haben. Für Bilder von Boyer zahlte man hier bereits 1000 frcs. und mehr. Aber diese Versteigerung war bescheiden in ihren Ergebnissen verglichen mit einer anderen, in der anscheinend ausschließlich Händlerware zum Ausgebot gelangte. Denn hier kam ein Boyer bereits auf 3000 frcs., hier wurde ein Bild von Dufresne für 22 500 frcs. verkauft, das ein paar Wochen früher für den dritten Teil des Preises im freien Handel zu haben war. Hier kostete eine kleine Landschaft von Matisse immerhin 10000 frcs. Und auf der gleichen Versteigerung ließ man Théophile Robert mit 130 und 175 frcs. einen glatten Durchfall erleben. Wer durchschaut noch alle diese Dinge? Und wer findet sich in dieser Preisbildung zurecht, die gewiß nicht in allen Fällen dem wahren Wert der Werke entspricht? Böse Zungen behaupten, Segonzac selbst sei nicht unbeteiligt an der Entstehung seines Rekordpreises auf der Auktion Poiret. Man erzählt sich von einem anderen Fall, in dem einer der bekanntesten Künstler gezwungen wurde, ein Bild zu einem sehr hohen Preise selbst zurückzukaufen, unter der Drohung, es werde sonst in eine Versteigerung gebracht werden. Das sind üble Begleiterscheinungen eines durch ungesunde Konjunktur überreizten Kunstmarktes, dem ein scharfer Rückschlag nicht erspart bleiben wird, wenn die französische Währung erst einmal stabilisiert ist. Sicher werden nicht alle neuen Berühmtheiten die schöne Zeit des Papierfranken überdauern. Wer weiß, ob man übers Jahr noch von Soutine sprechen wird, der jetzt als der neue Van Gogh ausgerufen wird, oder von Boyer und seinen Verwandten wie Emile Gody, dem Setzer Bombois und dem malenden Dienstmädchen aus Senlis? Die Malerei der Jüngsten ist heut der große Trumpf des Pariser Kunsthandels. Die Rue La Boëtie hat die Rue Laffitte vollkommen besiegt. Aber es ist nicht schwer, vorauszusagen, daß es auch einmal wieder anders kommen wird. Auf einer der letzten Versteigerungen kostete ein Pissarro nicht mehr als ein Utrillo, und eine Italienerin von Corot brachte ebenfalls nur 15 500 frcs. Zur gleichen Zeit wurde in New York auf der Auktion Billings ein allerdings ungleich bedeutenderes Werk von Corot, die Badenden auf den borromeischen Inseln, für — umgerechnet — etwa 1 400000 frcs. und Bilder von Millet und Rousseau für 700000 und 680000 frcs. zugeschlagen. Werken von solcher Klasse begegnet man im Hotel Drouot kaum mehr. Hier ist jetzt das Feld der kleinen Spekulation, die sich an scheinbar hohen Ziffern berauscht und mit billiger Ware begnügt.

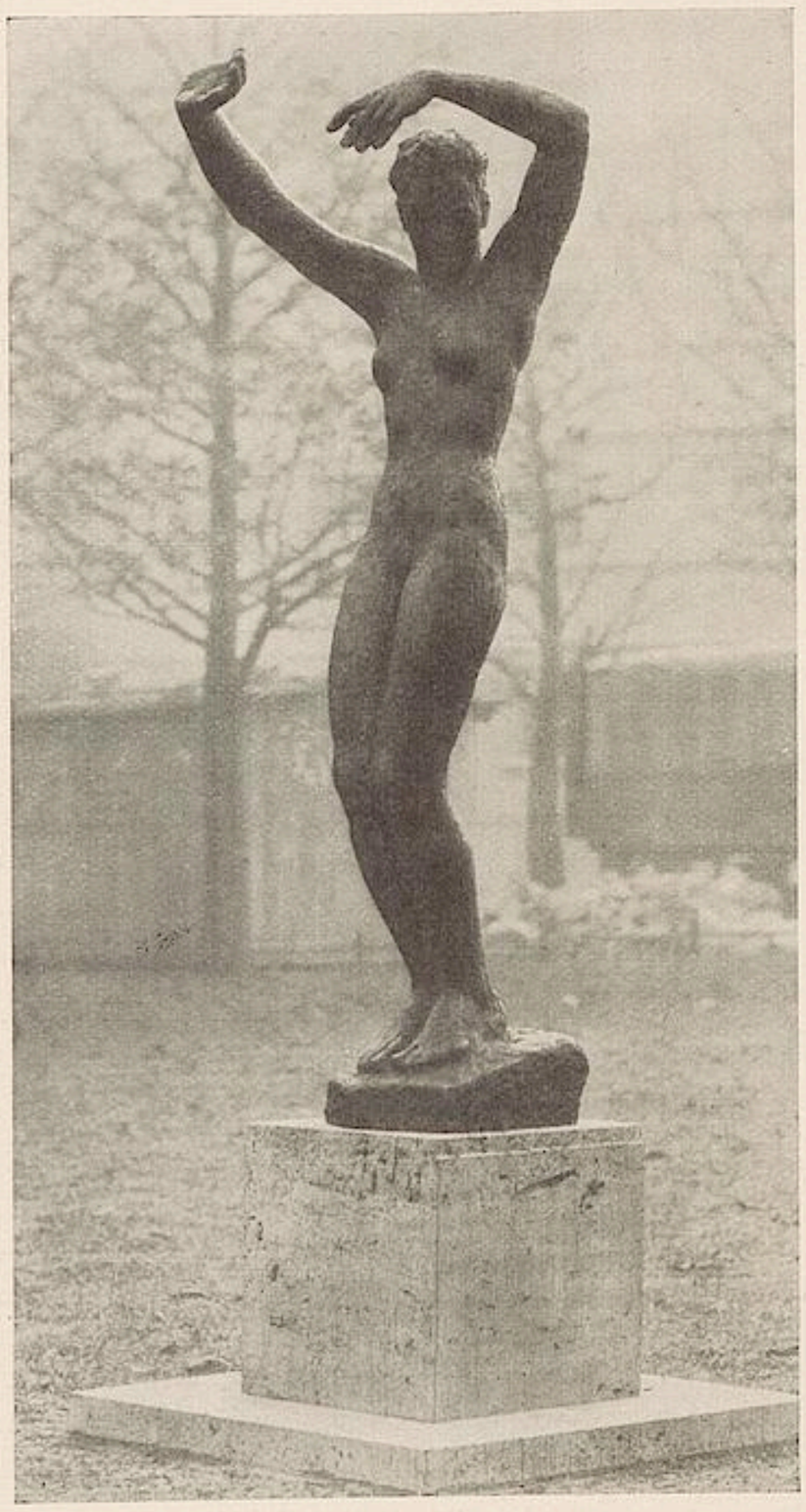
Der polnische Maler Eugen Zak ist, einundvierzigjährig, in Paris gestorben. Seine aus dem Frühstil Picassos abgeleitete Kunst einer geschmäcklerisch kultivierten Neuromantik ist in Berlin durch eine Ausstellung der Galerie Flechtheim bekannt geworden. Zak hatte sich in den letzten Jahren auch als Kunstschriftsteller betätigt. Der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration" schrieb er lesenswerte Berichte über das Pariser Kunstleben.

Die Berliner Kunstdeputation hat mit der Wahl Dr. Walter Stengels zum Direktor des Märkischen Museums unverkennbar zum Ausdruck gebracht, daß sie eine durchgreifende Reorganisation der städtischen Kunstpflege nicht wünscht. Stengel, der eine Zeitlang als Assistent am Germanischen Museum in Nürnberg wirkte, gilt als Fachmann auf dem Gebiete des älteren deutschen Kunstgewerbes. Er wird also vermutlich seine Aufgabe vor allem darin sehen, das Märkische Museum im Sinne einer Provinzialsammlung auszubauen. An der Tatsache, daß Berlin seit mindestens einem Jahrhundert nicht mehr eine Provinzhauptstadt ist, daß es kaum eine bemerkenswerte märkische, wohl aber seit hundert Jahren eine bedeutende Berliner Kunst gibt, wird man, so fürchten wir, weiter vorübergehen. Herr Böß wird auch in Zukunft als Diktator auf dem Gebiete der Kunst schalten und das Geld der Bürgerschaft für wertlose Ankäufe verbrauchen. Die Ära Wilhelms II. findet in der Berliner Kunstpflege ein höchst bedauerliches Nachspiel. Wieder glaubt sich ein dilettierender Machthaber befugt und berufen, den Schutzherrn der Künste zu spielen. Wieder üben unverantwortliche Ratgeber ihre verderbliche Wirkung. Schon droht sogar eine neue Reihe von Denkmälern das Stadtbild weiter zu verunzieren. Statuen von Lederer werden angekauft. Der klotzige Beethoven von Robert Breuer soll, wie man hört, einen Platz im Tiergarten erhalten. Matkowsky und Devrient sollen auf einem gemeinsamen Denkmal verewigt werden, offenbar in Anlehnung an das Schiller-Goethe-Denkmal in Weimar. Wir fragen: darf die Öffentlichkeit zu diesen Dingen schweigen? Wie lange noch wird sie diese Mißwirtschaft ruhig mit ansehen?

Im englischen Parlament wird ein Kunstausfuhrgesetz beraten. Es ist ein Zeichen der Zeit, daß England, das seit mehr als zwei Jahrhunderten ein Kunsteinfuhrland gewesen ist, nun daran gehen muß, den aufgespeicherten Besitz zu schützen. Seit Jahrzehnten lebte der internationale Kunstmarkt zum guten Teil von dem Überfluß des englischen Privatbesitzes, ohne daß im Lande eine Minderung spürbar wurde. Nun ist die Geldmacht Amerikas so bedrohlich angewachsen, daß selbst England dazu übergeht, die aus dem übrigen Europa erworbenen Kulturgüter vor Abwanderung zu schützen. Daß solche Schutzmaßnahmen ebenso bedenklich wie vielfach nutzlos sind, haben wir in Deutschland erfahren. Dennoch wird auch unsere Gesetzgebung sich mit der Frage erneut beschäftigen müssen, wenn die Geltungsdauer der berüchtigten Ausfuhrliste abgelaufen sein wird.

Der Reichtum amerikanischer Museen ist weiter im Wachsen begriffen. Wir meldeten kürzlich die vierzig Millionen-Dollar-Stiftung, die dem Metropolitan-Museum zugefallen ist. Jetzt kommt die Nachricht, daß ein Mr. Libbey dem Museum in Toronto sein gesamtes Vermögen in Höhe von rund fünf Millionen Dollar vermacht hat. Geht es so weiter, so wird die Konkurrenz der amerikanischen Museen auf dem internationalen Kunstmarkt bald unüberwindlich sein.

Die Leihgalerie. Der Gedanke einer Leihgalerie moderner Bilder, der bei uns mehrfach erörtert wurde, ist jetzt in Philadelphia verwirklicht worden. Gegen die geringe Gebühr von nur zehn Dollar jährlich verleiht das Unternehmen an seine Mitglieder jährlich wechselnd entweder sechs Bilder oder zwölf graphische Blätter aus seinem Besitz. Es handelt sich nicht um eine Künstlergemeinschaft, sondern um einen Klub, der die Kunstwerke erwirbt, um sie auszuleihen.



GEORG KOLBE, ZWEI STATUEN. BRONZE

IN DEN CÄCILIEN-GÄRTEN, BERLIN-FRIEDENAU

Tizian-Funde. Ein Gemälde von Tizian, die Versuchung Christi in Halbfiguren darstellend und dem Dresdener „Zinsgroschen" verwandt, wenn auch nicht vergleichbar, um dessen Ankauf im vergangenen Jahr das Kaiser-Friedrich-Museum vergeblich verhandelt hatte, ist jetzt um den Preis von 200000 Dollar in den Besitz des Museums von Minneapolis übergegangen. Das Gemälde kam aus dem französischen Kunsthandel und hing einmal in der Galerie des Herzogs von Orléans. Eine neue Variante der „Venus mit dem Orgelspieler", dem zuletzt bekannt gewordenen Berliner Exemplar nahe verwandt, hat Bode kürzlich in die Literatur eingeführt. Das Bild befindet sich im Berliner Kunsthandel. Ebenfalls im Kunsthandel tauchte neuerdings die bisher unbekannte Komposition einer stehenden Venus auf. Endlich zeigt im Februarheft des Burlington Magazine Detlev von Hadeln eine neue Danaë-Darstellung an, die sich im englischen Privatbesitz gefunden hat. Es ist bereits das fünfte Exemplar dieser Komposition, die anderen hängen in Neapel, Madrid, Petersburg und Wien. Wie im Falle der Venus wird auch hier darauf hingewiesen, Tizian habe häufig seine Bilder auf Wunsch seiner fürstlichen Gönner wiederholen müssen.

ZWEI STATUEN VON GEORG KOLBE

Kolbe hat für die in Schöneberg angelegten „Cäcilien-gärten" zwei Bronzestatuen geschaffen, die den besten Freiplastiken, die Berlin in neuerer Zeit erhalten hat, zugezählt werden müssen. Wir bilden beide Werke ab, so daß eine Beschreibung sich erübrigt. Sie sind 2,50 m hoch. Den Auftrag gab die Straßenbahngesellschaft, der das Gelände gehört, doch hatte eine Berliner Kunstkommission, zu deren Häuptlingen der Oberbürgermeister Boeß und der Stadtbaurat Ludwig Hoffmann gehören, allerlei zu sagen. Es wirkte sich darin aus, daß die vom Künstler gewählte Größe und rauhe Oberflächenbehandlung beanstandet und erst nach ärgerlichen Kämpfen geduldet wurde. Demgegenüber sei betont, daß das Ergebnis, wie es nun mit Augen zu sehen ist, dem Künstler durchaus Recht gibt. K. Sch.

GÜNTHER MARTIN, EMPORWEISENDER MANN

Günther Martin. Die hier abgebildete überlebensgroße Statue eines emporweisenden Mannes ist die erste größere Arbeit jenes jungen Berliner Bildhauers, den die Leser von „Kunst und Künstler“ aus seinen Aufsätzen über die Vereinigung der Kunsthochschulen und Kunstgewerbeschulen kennen. Es handelt sich um eine ganz ernste Arbeit, um eine entschiedene Talentprobe, die viel Gefühl für Konstruktion und Oberflächenbehandlung, für Tradition und Natur verrät. Vielleicht möchte man der Gestalt etwas mehr unmittelbare Sinnlichkeit wünschen. Der Dargestellte wirkt ein wenig, als hätte er — sozusagen — zuviel Kant gelesen. Vielleicht kommt das Spontane aber mit der größeren Leichtigkeit der Arbeitsweise. Hoffentlich wird die Arbeit einmal öffentlich ausgestellt, damit das Maß des Talents im direkten Vergleich bestimmt werden kann.

K. Sch.

DER GEIST DER BÖOTIK

Im Heft II von „Wasmuths Monatsheften für Baukunst“ hat der hier zur Genüge gekennzeichnete Werner Hegemann seine Angriffe in einem Schriftsatz fortgesetzt, den er überschreibt: „Die Architekturkritiker Peter Meyer und Karl Scheffler.“ Peter Meyer ist ein Schweizer Architekt. Dieser Herr schickt mir nun die Abschrift einer „Klarstellung“ mit einem Brief zu. Da ich bezweifle, ob Hegemann sie loyal abdrucken wird, bringe ich sie in „Kunst und Künstler“ zur Kenntnis. Sie lautet:

1. Peter Meyer hat niemals einen Brief an Herrn Hegemann geschrieben, weder direkt noch durch Vermittlung von Drittpersonen. Die Wahrheit ist, daß er Herrn Dr. H. D. Rösiger erlaubt hat, Hegemann einen Privatbrief an Herrn Dr. Rösiger zu zeigen, nachdem Herr Dr. Rösiger freundlicherweise der Meinung war, zwischen Peter Meyer und Dr. W. Hegemann vermitteln zu können.
2. Herr Dr. W. Hegemann hat willkürlich herausgerissene Zitate aus diesem, an Herrn Dr. Rösiger gerichteten Privatbrief veröffentlicht, ohne vom Schreiber oder vom Adressaten des Briefes dazu ermächtigt zu sein; ein solches Vorgehen widerspricht allem publizistischen Anstand und Herkommen.
3. Die zitierten Briefstellen entstellen den Inhalt des Briefes in sein Gegenteil. Peter Meyer wendet sich mit keinem Wort an Hegemann, und von Bedauern oder Entschuldigungen Hegemann gegenüber ist gar keine Rede.
4. Daß Peter Meyer Karl Schefflers „Geist der Gotik“ schlecht findet, ist richtig. Hegemann vergißt aber auch den folgenden Satz des Briefes zu zitieren, in dem Peter Meyer Schefflers vernichtende Kritik an W. Hegemanns publizistischen Sitten ausgezeichnet findet.“

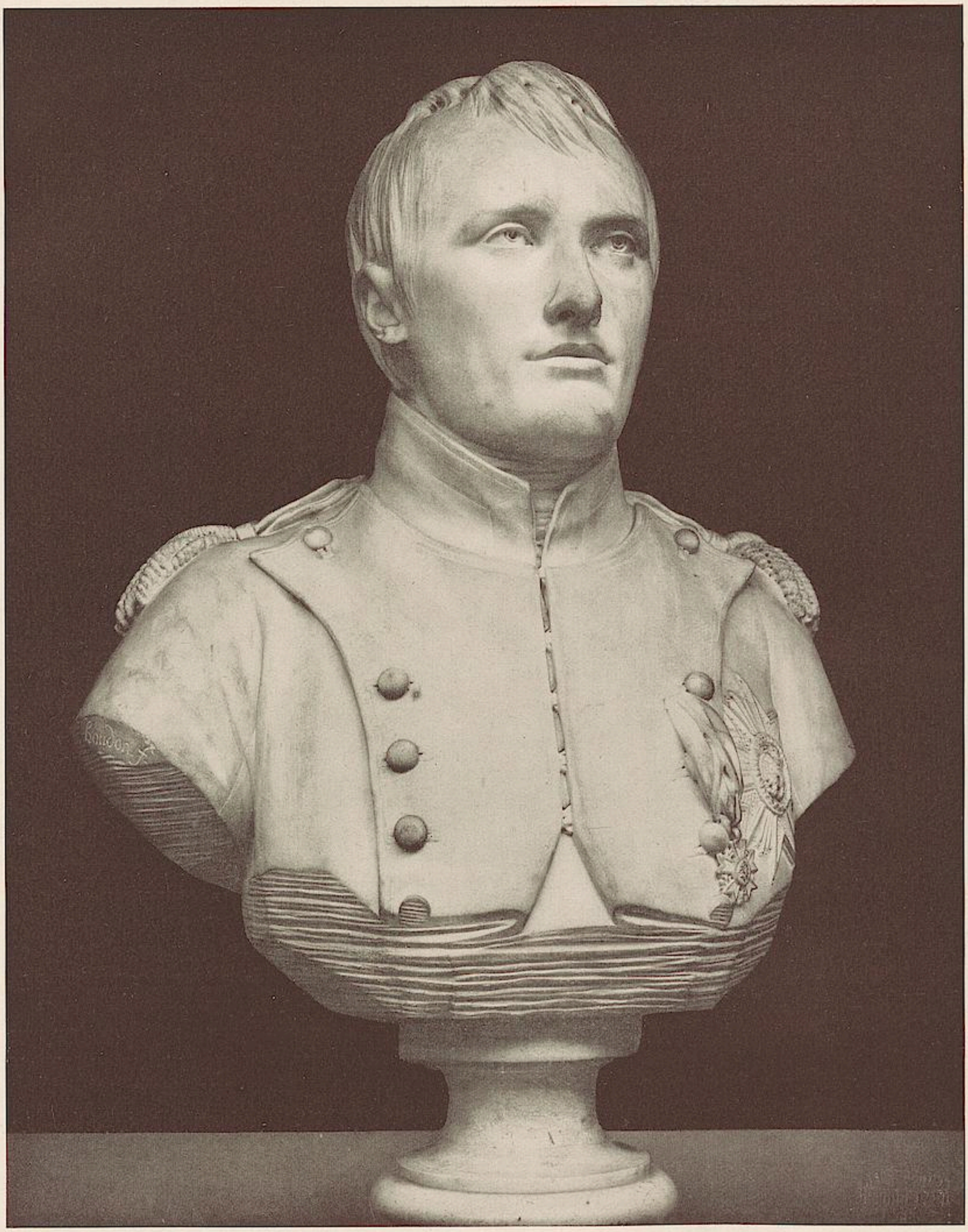
In dem Brief, den Herr Peter Meyer dieser „Klarstellung“ hinzufügt, und den mitzuteilen ich berechtigt bin, da Herr Meyer an den von Hegemann überschlau kombinierten Angriff nicht unschuldig ist, heißt es unter anderem:

„An Leute vom persönlichen Niveau eines Hegemann habe ich nie Briefe geschrieben und werde ich nie Briefe schreiben. Mit dem Abdruck von Stellen eines Privatbriefes an Drittpersonen hat sich Hegemann einer der bei ihm üblichen groben Taktlosigkeiten dem Schreiber, und einem Vertrauensbruch dem Adressaten des Briefes gegenüber schuldig gemacht, und den Inhalt des Briefes in gewohnter Weise in sein Gegenteil entstellt. Ich kann mich nur wundern, wie lange die deutsche Architektenschaft sich das Treiben dieses literarischen Amokläufers bieten läßt, das ihr Unehre macht, und das im Ausland milde gesagt: betretenes Staunen auslöst.“

Werner Hegemann, bei dem Klappern gar sehr zum Handwerk gehört, pflegt seinen Lesern in jedem Heft zu servieren, was Zeitgenossen Lobendes von ihm geschrieben haben. Vielleicht nimmt er diese Äußerung eines Kollegen, der mit ihm wenigstens einig ist in der Ablehnung des „Geistes der Gotik“ in dieser Anthologie auf.

Karl Scheffler.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



JEAN ANTOINE HOUDON, NAPOLEON IN UNIFORM. 1806. MARMOR

VERSAILLES, MUSEUM

DIE NEUAUFSTELLUNG DER „TURFANFUNDE“

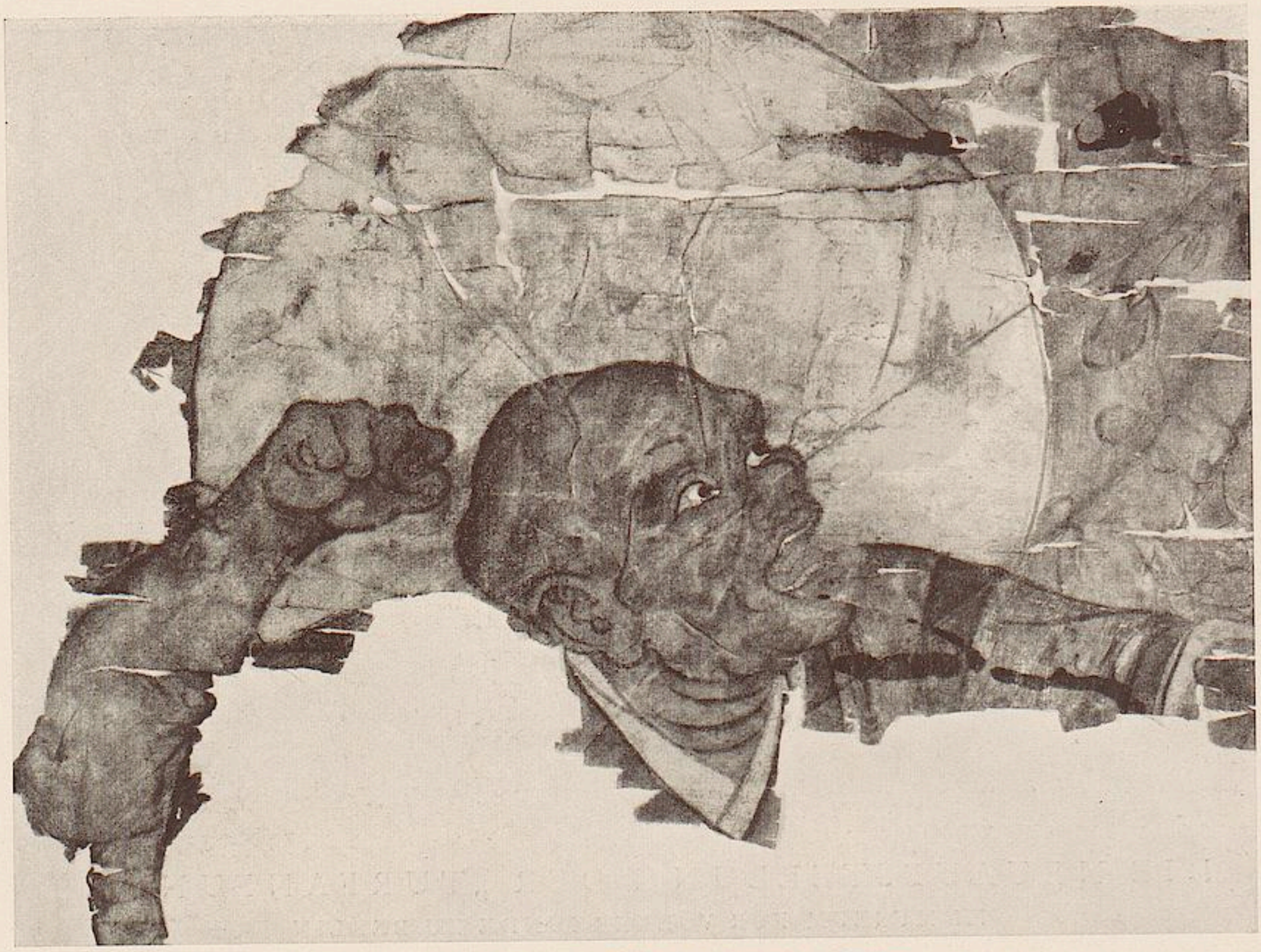
IM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE ZU BERLIN

VON

ERNST WALDSCHMIDT

BEMALTES LEHMKÖPFCHEN EINES TRAUERNDEN
ABB. 1

In edlem Wettbewerb mit den Forschern andrer Kulturnationen haben die deutschen Museumsdirektoren Grünwedel und v. Le Coq auf mehreren Expeditionen in den Jahren zwischen 1902 und 1914 das Gebiet der alten, vor Jahrhunderten als einzige direkte Landverbindung Chinas mit dem vorderen Orient-Mittelmeergebiet hochbedeutenden Karawanenstraßen des heutigen Chinesisch-Turkistan archäologisch durchforscht. Neben einer reichen Ausbeute wichtigen Handschriftenmaterials wurde ein unvergleichlicher Schatz religiöser Kunstprodukte aller Art heimgebracht. Diese Kunstschätze übertreffen an Reichhaltigkeit und umfassender Fülle die englischen, französischen, russischen und japanischen Funde, welche in London (bzw. Indien), Paris, Petersburg und Keijo (Söul) in Korea zu sehen sind, und werden in ihrer Neuaufstellung im Museum für Völkerkunde eine einzigartige Sehenswürdigkeit Berlins bilden. Es handelt sich in der Hauptsache um Wandgemälde aus buddhistischen Höhlenklöstern, teilweise größten Formats; dazu kommt eine Fülle von Lehmplastiken, Holzschnitzereien, Miniaturen, Seidenmalereien u. a. Es ist wie ein Wunder, daß alle diese Dinge, die oft unter Schwierigkeiten abgelöst und zerlegt werden



FRAGMENT EINES SEIDENBILDES MIT DER DARSTELLUNG EINES ZOREIGEN

ABB. 2

mußten, in Kisten verpackt den weiten Transport überstanden haben, und nur der fast vollkommenen atmosphärischen Trockenheit der Takla-Makan-Wüste und ihrer Randgebiete haben wir die viele Jahrhunderte lange Konservierung der aus leicht zerstörbaren Materialien hergestellten Kunstwerke zu verdanken.

Die Wüstenei des Tarimbeckens liegt, trostlos und unfruchtbar sich weithin ausdehnend, zwischen Tibet-Indien im Süden, Persien im Westen, China im Osten und den völkergebärenden Steppen Südsibiriens und der Mongolei im Norden und Nordosten. Am Fuße der dies unwirtliche Land umrahmenden Gebirge aber, des Tien-schan im Norden und des Kun-lun im Süden, im Bereich der wasserspendenden Flüsse, haben sich, ehemals durch reiche Kanalisationsanlagen gefördert, zuzeiten mächtige Oasenstaaten entwickeln können, welche auf eine wechselvolle Geschichte zurückblicken. Im ersten nachchristlichen Jahrtausend haben vor allem drei alte Kulturgebiete Einfluß auf sie ausgeübt: Indien, Persien und China. In großen Zügen läßt sich sagen, daß sich zunächst ein Strom buddhistischer Propaganda mit seinen Götterbildern und Kunstformen von Indien bis an die Grenzen Chinas ergoß. Hier fand er später, aufgenommen und umgebildet, neue künstlerische Ausdrucksweisen. Die Zeitspanne des Vorstoßes der antik beeinflußten indisch-vorderasiatischen Kunst nach Osten und ihres Ringens um die Aufnahme in Ostasien, die Assimilierung und Verarbeitung der übernommenen Motive durch die iranischen, skythischen und türkisch-uigurischen Völker Ostturkistans rücken unsere Funde näher in den Umkreis des Erkennens. Eine fast ausschließlich religiöse Kunst tritt uns entgegen. Vorwiegend ist sie buddhistisch, da erst im achten bis neunten Jahrhundert Manichäismus und vielleicht Nestorianismus im Turfangebiet greifbare Bedeutung erlangen.

TEIL EINES BEMALTEN STUCKFUSSBODENS

ABB. 3

DER LASTTRÄGER. LEHM MIT STUCK ÜBERZOGEN U. BEMALT

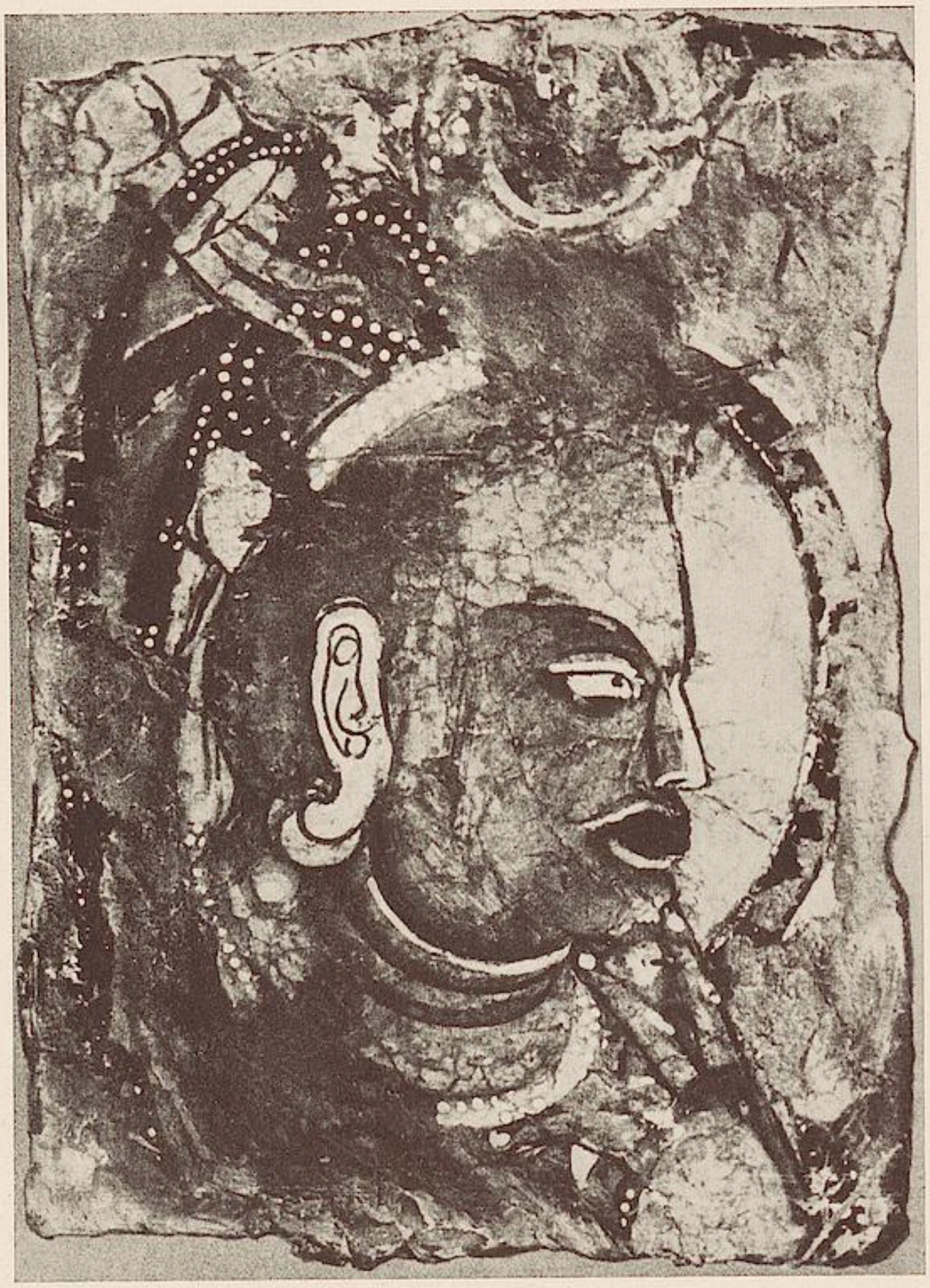
ABB. 4

Die vom Verkehr abgelegenen Klosteranlagen der buddhistischen Mönche waren meistens ganz oder teilweise in den porösen Sandstein der Gebirge eingemeißelt. Die so hergestellten kuppelgewölbten Tempel enthielten in ihrer Zella die Kultbilder und waren reich mit Relieffiguren oder Malereien geschmückt.

Um die Bemalung zu ermöglichen, bedeckte man die ausgehauenen Wände zunächst mit einem Bewurf aus Lehm, Häcksel und Tierhaaren und überzog diesen mit einer dünnen Stuckschicht. Auf diese als Grund wurde dann mit Temperafarben gemalt.

Zur Technik der Ausführung ist zu sagen, daß die sogenannten Fresken im Pausverfahren nach gestochenen Umrissen hergestellt wurden. Die „Plastik“ besteht bei Mangel an jedem zur Skulptur geeigneten Steine aus Lehmfiguren mit einem Stein-, Stroh- oder Holzkern. Zu ihrer Herstellung bediente man sich der ebenfalls in stattlicher Anzahl aufgefundenen Stuckformen. Analog dem Verfahren bei den Wandgemälden wurden die Plastiken mit einer Stuckschicht überzogen und bemalt. Zu den schmerzbewegten Zügen des Kopfes der Abb. 1 haben wir uns eine rosa Hautfarbe und tiefschwarzes Lockenhaar zu denken.

Die ersten beiden der vier deutschen Expeditionen hatten das Gebiet der Oase von Turfan zum Ziel. Die hier gemachten Funde gehören in eine Zeit chinesisch-uigurischer Vorherrschaft (siebentes bis zehntes Jahrhundert n. Chr.). Teile der Ergebnisse dieser ersten Expeditionen waren bereits in früheren Jahren im Völkerkundemuseum ausgestellt. Im Jahre 1911 wurde ein größerer Saal mit den Funden der zweiten Expedition eröffnet. Auch dieser ist aber nur vorübergehend der Öffentlichkeit zugänglich gewesen. Der hauptsächlich in die Augen fallende Bestand dieser, auch jetzt in ihren wesentlichen Zügen bestehend gebliebenen Ausstellung bilden die zahlreichen riesigen Bilder



KOPF EINES INDISCHEN FÜRSTEN
ABB. 5

aus dem Tempel 9 zu Bäzäklik, die uns einen Begriff von der ikonographischen Ausschmückung der Tempel geben. Künstlerisch sind sie, obgleich vollendet erhalten, weniger bemerkenswert. Viele andere Stücke sind ungleich wertvoller, und wir haben in der alten uigurischen Hauptstadt Chotscho während dieser Periode einer formal wesentlich ostasiatisch beeinflußten Kunst mit einer hohen Entwicklung derselben zu rechnen. Das beweist eine Fülle dem oberflächlichen Kritiker zunächst weniger in die Augen fallender Fragmente, welche uns eine Vorstellung von der Kunst der berühmten Tangmeister vermitteln können.

Neben einigen Gemälderesten sind hier vor allem die Seidenmalereien (vergl. Abb. 2) zu nennen, und von einer großen Kunst der Buchillustration legen die berühmten manichäischen Miniaturen und viele prächtig ausgestattete uigurische Manuskripte und Holzdrucke Zeugnis ab.

Die Ergänzung des erwähnten „alten Turfan-Saales“ durch mehrere kleinere, zu dem großen Saale der Neuaufstellung hinüberleitende Appartements setzt das künstlerische Niveau dieser Zeit in ein besseres Licht. Einige hochwertige Gemälde ergänzen das bisher Gezeigte wirkungsvoll. Besondere Erwähnung unter ihnen verdienen zwei Fresko-Fußböden mit der Darstellung von Teichlandschaften (Abb. 3).

Den Hauptanziehungspunkt der Neuaufstellung werden aber die Räume mit den erstmalig ausgestellten Funden der Oase von Kutscha bilden. Während Chotscho weit im Osten der Karawanenstraße gelegen ist, früh und lange unter chinesischer Herrschaft gestanden hat, liegt Kutscha einige hundert Kilometer weiter nach Westen. Es gelangt später als Chotscho unter chinesischen Einfluß, und die Hauptmasse der dortigen Funde gehört in eine frühere Zeit (fünftes bis siebentes Jahrhundert). Seine Kunstübung ist eine Fortentwicklung der aus Nordwestindien bekannten, sogenannten Gandharakunst; diese selbst ist aus der hellenistischen Provinzialkunst des alten Baktrien hervorgegangen, welche der Formensprache nach aufgenommen wurde. Durch den religiösen Gehalt des Buddhismus empfing diese hellenistisch-buddhistische Kunst den treibenden Impuls und die Beseelung, welche ihrer Stoßkraft einen Siegeszug bis an die Grenzen Chinas ermöglichte. Naturgemäß hat sie auf ihrem Wege und im Laufe der Jahrhunderte starke Wandlungen durchgemacht.

Es wird uns nicht wundernehmen, wenn wir die fortschreitende Umsetzung und Uberwindung des antiken Ausdrucks bemerken (vergl. Abb. 4),

ähnlich wie sie sich in der frühchristlich-mittelalterlichen Kunst zeigt. Naturnähe und Proportionsbeherrschung war nicht das erstrebte Ziel. Das Bemühen galt der Rührung, Abschreckung und Erbauung der Gläubigen. Starke Stilisierung, lebendige Phantastik treten in der späteren Zeit der Periode von Kutscha hervor. Ein sich verstärkender persisch-vorderasiatischer Einschlag ist zu verspüren.

AUSSCHNITT EINER STIFTERREIHE ALTER MÖNCHE
ABB. 6

Laurence Binyon hat, im Hinblick auf die Adschanta-Fresken in Mittelindien und die durch Aurel Stein nach London gebrachten Seidenfahnen aus Tun-huang in Ostturkistan, den chinesischen und indischen Genius der Malerei zu charakterisieren und zu kontrastieren versucht. Dem chinesischen Künstler schreibt er einen starken Sinn für Harmonie zu, für zartes innerliches Inbeziehungsetzen von Gestalt zu Gestalt. Seine Personen sollen sich sanft wie nach einer Musik bewegen. Der indische Künstler dagegen soll geneigt sein,

seine schöpferische Phantasie sich ungehemmt ergießen zu lassen, er formt und malt, wie es sich ihm eingibt, er gefällt sich in einem Überreichtum, der kaum eine Ecke des Raumes ungefüllt läßt. Bewunderungswürdig sei seine Kraft des Lebensgefühls, seine Frische der Vision, welche in der Zufälligkeit der Gruppierung der Figuren erscheint, die wechselnd momentane Vorgänge in bunter Fülle gibt.

Dieser Gegensatz überzeitlicher Ruhe und momentaner Bewegung, der hier zwischen China und Indien aufgezeigt ist, ließe sich, wenn man immer bedenkt, daß man nur die eine Seite betrachtet, daß mit dem Wandel der dargestellten religiösen Ideen der künstlerische Ausdruck wechselt, analog auf die Perioden von Kutscha und Turfan übertragen. Kutscha würde hierbei das Indische, Turfan das Ostasiatische verkörpern. Repräsentative Feierlichkeit der Dauer, Harmonie der Raumbeziehungen finden wir überwiegend in Turfan, Historienschilderung bei Einmaligkeit der Handlung in Kutscha.

Als weiterer grundlegender Gegensatz* kommt dazu die Modellierung in Licht und Schatten bei den westlich orientierten Kunstwerken aus Kutscha, die bloße Ausmalung der Konturen und das Wirken durch die Linienführung im ostasiatisch orientierten Turfan. Die Technik der Untermalung und aufgetragenen Deckfarben ist bei dem Kopf eines Trauernden (Abb. 5) aus Qyzil bei Kutscha besonders deutlich. Das scharfgeschnittene, den fürstlichen Nimbus sichelförmig ausschneidende Profil ist das eines dunkelfarbigen Inders. Kopf, Ohren und Hals sind mit Krone und Schmuckgehängen geziert.

Durchwandern wir die Räume mit den Funden aus Kutscha, so werden wir betroffen sein über die quellende Freude an der Farbe, welche hier zum Ausdruck kommt. Farbenzusammenstellungen der verschiedensten Art: Schokoladenbraun mit Schwarz, Weißgelb und leuchtendem Grün; zarteste Fleischfarbtöne schwellend zu fast ziegelroten Schattenflächen, neben Schwarz, Rotbraun, Grau, mildem Weiß und frischem Grün; oder Blaugrau, Zinnoberrot, Weiß und Schwarz treten uns entgegen. Bemerkenswert sind vor allem das glasurhaft schimmernde Grün und ein in den späteren Gemälden der Periode stark überwiegendes, kostbares Ultramarinblau.

Auf unserm Gange sehen wir dann: predigende Buddhas, die von Göttern, Königen und Mönchen umgeben sind, blauhaarige Brahmanen, dazu hell- oder dunkelhäutige Gestalten in reichgemusterten bunten Gewändern, tierköpfige Dämonen, blaue Teufel, himmlische Wesen, die sich in den Lüften schwingen, weiße, grüne und blaue Mönche in gelben oder braunen Röcken. — In Reihen ziehen die Schenker an uns vorüber: Mönche, alt, mit gefurchten Zügen und schematisch betonter Muskulatur im Flickengewande (Abb. 6), oder jugendlich mit vollen, runden Gesichtern in nur leichte Falten werfenden Kutten, — in Reihen auch die weltlichen Stifter, die Ritter, in den eigentümlichen an europäische Kleidung erinnernden Trachten, und ihre Frauen in kostbaren Gewändern, nebeneinanderknieend, ruhig einherschreitend oder geziert auf den Zehen sich wiegend.

All das ist getragen von einem Linienfluß der Bewegung, welcher mit seinen kühnen Lösungen moderne Strömungen vorwegzunehmen scheint. Kein Stellungsmotiv schreckt unsern Künstler. Eine Anschauung davon gewährt Abb. 7, die einen kleinen Bildausschnitt aus dem großen Gemälde der „Schatzhöhle“ gibt. Gegenstand der Darstellung ist die Szene einer Buddhapredigt. Eine Hetäre wird tot zu Füßen des Buddha niedergelegt. Müde ist der Kopf zur Seite gesunken, der fast nackte blühende Leib, durch Licht und sanfte Schatten fein modelliert, ist kraftlos dahingestreckt. Leicht ist das rechte Bein aufgestützt, und anmutig schmiegen sich die Arme an den Körper. Die Hände sind zierlich auf Knie und Oberschenkel gelegt. Gewänder und Schmuck umspielen in Linien von großer Zartheit die ruhende Gestalt.

Die unmittelbare Schlagkraft, die verblüffende Modernität einiger Bilder wird lebhhaftes Erstaunen auslösen; sie werden in ihrer Gesamtheit eine freudig begrüßte Bereicherung des Anschauungsmaterials für jeden Kunstfreund und Kulturforscher bilden.

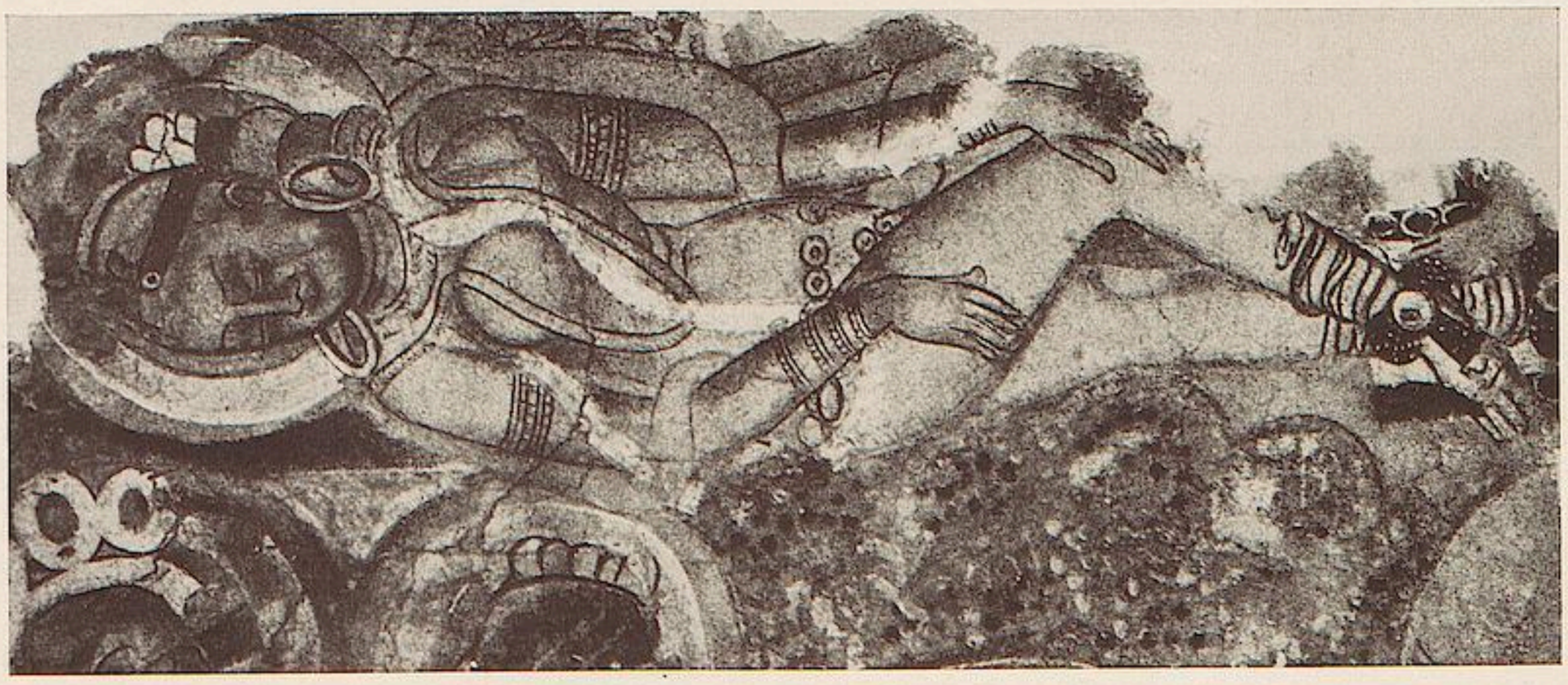
Aber die ungetrübte Freude an all diesen Dingen fällt dem Besucher nicht mühelos zu, nur wiederholter Betrachtung werden sich manche verborgenen Schönheiten erschließen, nur eingehendem Studium wird ein wirkliches Verständnis möglich sein. Unvertrautsein mit den dargestellten

* Ausführlicher bin ich auf diesen Punkt in meiner Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens „Gandhara, Kutscha, Turfan“, Leipzig 1925, eingegangen.

Legenden, Fremdartigkeit der religiösen Gedankengänge stehen hindernd im Wege. Auch haben nicht alle Stücke die ursprüngliche Farbenfrische, sind nicht alle von gleich hervorragender Qualität. Dazu hat die Zerstörungswut der osttürkischen Bauern und Schätzesucher in jüngerer Zeit manchen Bildern unwiederbringlichen Schaden zugefügt. Vielfach sind die Gesichter der Personen von diesen abergläubischen Leuten, um die Geister der Dargestellten zu bannen und sich vor Schaden zu hüten, zerstört, mindestens die Augen ausgekratzt worden. Oft reizte auch das manchmal dick aufgetragene Blattgold die Habgier von Plünderern. So ist zum Beispiel das prächtige, in Gruppenkomposition und Massenwirkung monumentale Gemälde aus der „Schatzhöhle“, von dem wir Abb. 7 einen kleinen Ausschnitt gaben, systematisch seines Goldschmuckes beraubt. Auf den ersten Blick könnte gerade dieses Bild, das bereits an sich fragmentarisch erhalten ist, einen etwas kahlen Eindruck machen. Die in mehreren Reihen auf die riesige Wandfläche verteilten sitzenden und stehenden Buddhas waren sämtlich mit einem Gewande aus dickem Blattgolde bekleidet. Deutlich sind die Konturen der Gewänder zu verfolgen, das Blattgold ist abgeschabt, die nackte Wand tritt uns entgegen. Stellt man sich die Gewänder in ihrer ehemaligen gleißenden Schönheit vor, die große Wand in allen ihren Teilen entsprechend restauriert, so wird man nachempfinden, wie überwältigend für einen Gläubigen dieser Anblick gewesen sein wird.

Uns wird dieser gläubige Schauer fehlen, es bleibt uns, aber der Männer dankbar zu gedenken, welche in jahrelanger mühevoller Arbeit diese Reste einstiger Pracht retteten und durch fortgesetztes, energisches Eintreten auch die Möglichkeit einer würdigen Aufstellung schufen.

Abb. 4 und 5 reproduziere ich mit gütiger Erlaubnis des Verlages Dietrich Reimer nach dem in Vorbereitung befindlichen fünften Bande von v. Le Coqs großem Tafelwerk: Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien.



EINE TOTE HETÄRE, ZU FÜSSEN DES BUDDHA NIEDERGELEGT. AUS DER „SCHATZHÖHLE“

ABB. 7

DAS DÖRFCHEN SHRAVANA BELGOLA MIT TEMPELTEICH AM FUSSE DER CHANDRAGIRI-HÖHE

AUS MEINEM OSTASIATISCHEN REISETAGEBUCH

VON

WILLIAM COHN

III: Fahrten durch das Hochland von Dekhan

Mysore, d. 10. 12. 1925

Ein Telegramm des Vizekanzlers der Universität Mysore lud uns nach Mysore ein, wo wir Gäste des Maharaja sein sollten. Die Einladung kam sehr gelegen. Denn im Gebiet dieses zweitgrößten halbselbständigen indischen Staates im südlichen Dreieck des Hochlandes von Dekhan lagen einige Tempelstätten, deren Besuch ein wichtiger Programmpunkt unserer Reise war. Von Madras mit der Eisenbahn in etwa zehn Stunden nach Bangalore. Hier gibt es zwar einen Palast des Maharaja und eine große Pettah (indisches Viertel), aber das Herz der Stadt ist doch das europäische Kantonnement mit der englischen Garnison, den Kirchen und Missionen, unendlich ausgedehnt und langweilig, wie alle derartige Anlagen. Erst das sechs Stunden davon entfernte Mysore bietet das Bild einer wirklichen indischen Residenz, nicht so bunt und phantastisch wie etwa Jaipur oder Udaipur in der Rajputana, aber reizvoll genug. Europäischer Einfluß hat auch hier bereits recht verheerend gewirkt. Die meisten Regierungsbauten sind in einem geistlosen protzigen Mischstil errichtet: Barockfassaden mit maurischen Bögen und Kuppeln oder Stufendächern in südindischem Stil. Im Palast des Herrschers gibt es einen Thronsaal, dessen mächtige bunt bemalte südindische Pfeiler — in Eisen gegossen sind. Der Maharaja scheint überhaupt durchaus europabegeistert zu sein. Die Räume sind mit Geschmacklosigkeiten aus allen westlichen Ländern überfüllt. An den Wänden fadeste Ölporträts seiner Ahnen von irgendeinem mittelmäßigen englischen Maler und Photographien europäischer Fürsten. Auch ein Bildnis Kaiser Wilhelm II. in Kürassieruniform mit eigenhändiger Unterschrift fehlt nicht. Doch man sieht gerne über alles dies hinweg angesichts der reizenden Lage der Stadt am Fuße einer gewaltigen Granitkuppe, angesichts der herrlichen in vollem Blütenschmuck prangenden Gärten, in denen die Paläste liegen, und der sauberen, freundlichen Straßen mit ihren schlichten Verkaufsstätten, in denen fein ziselierte Silber- und Goldschmiedearbeiten feilgeboten werden, mit ihren offenen Werkstätten, die sich seit Jahrhunderten nur wenig verändert haben.

Am Bahnhof von Mysore empfing uns der Vizekanzler, ein stattlicher Mann mit wallendem weißen Bart, von heller Gesichtsfarbe, ganz der Typ eines indischen Gelehrten, wie wir ihn von Tagore her kennen. „I am the Vicechancellor", so begrüßte er uns, als ob jeder sofort wissen müßte, was das bedeute. Später erfuhren wir, daß Dr. Seals in der Tat eine der angesehensten Persönlichkeiten Südindiens sei, so etwas wie der Unterrichtsminister von Mysore. Im Auto ging es zum Gästehaus des Maharaja, das inmitten von Gärten frei auf einem Hügel lag, mit entzückender Aussicht auf die Stadt und ihre Umgebung. Das ganze große Gebäude steht uns zur Verfügung: eine Flucht riesiger, hoher, luftiger Zimmer, ein lautloser Dienertroß mit einem ehrwürdigen Hofmeister an der Spitze, ein Büfett überladen mit französischen Weinen und Likören, und eine Küche, die bewies, daß bei einem indischen Fürsten sogar europäisch erheblich schmackhafter gekocht wird, als in den größten anglo-indischen Luxushotels.

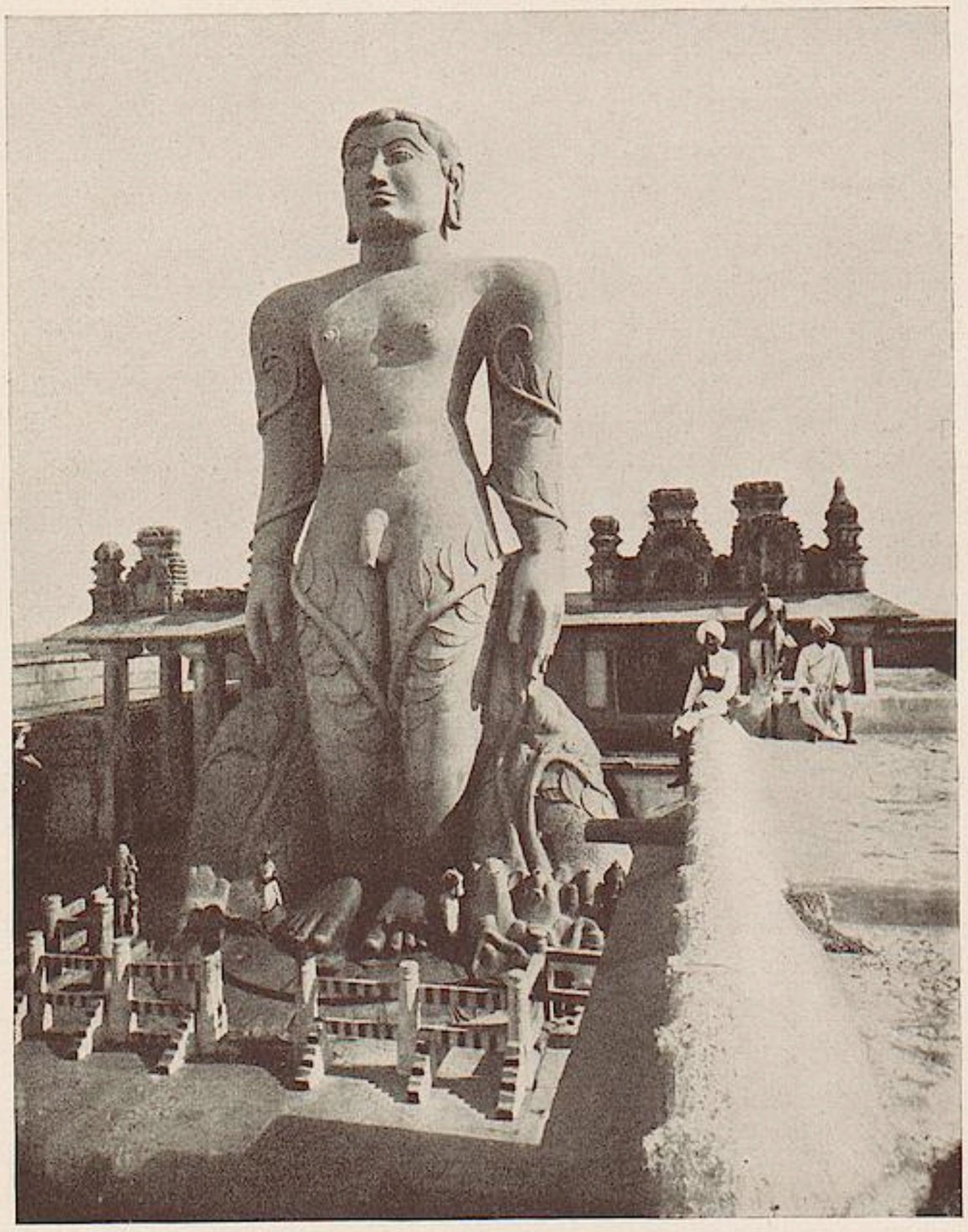
Belur, d. 14. 12. 1925

Wir haben in Mysore drei recht angenehme Tage verbracht. Der Maharaja war abwesend, da gerade am Tage unserer Ankunft eine seiner Frauen, die in einem fernen Schloß wohnte, gestorben war. Am Abend philosophische Gespräche, wie sie die gebildeten Inder so lieben, mit dem Vizekanzler, kunstgeschichtliche und noch mehr ästhetische mit Herrn Narasimhachar, dem bescheiden liebenswürdigen Director of Archaeological Researches von Mysore, einem Manne von bestem alten Schlage. Am Tage Fahrten in die Umgebung, Besuch der fürstlichen Elefantenställe und der riesigen Marställe, in denen sich nur weiße Pferde befinden, aber auch der nicht weniger imposanten Garage mit vielen neuesten französischen und englischen Autos. Besichtigung der Kunstschule. Überall in Indien gibt es nun solche Kunstschulen, in denen versucht wird, die Tradition der verschiedenen Landesteile, die unter dem Druck des europäischen und amerikanischen Schundimportes gänzlich zu erlöschen drohte, wiederzuerwecken, meist mit schwachem Erfolg. Was herauskommt, ist nur ein saft- und kraftloses Gewächs. Traditionen lassen sich nicht künstlich erwecken; sie leben oder sie sind dahin. Immerhin war es unterhaltsam und belehrend, die sehr jungen Burschen bei handwerklichen Arbeiten aller Art zu beobachten.

Am unvergeßlichsten wird mir der Besuch des fürstlichen Tiergartens bleiben. Eben war ein Tiger und ein Krokodil frisch gefangen eingebracht worden. Mysore ist das berühmte Tigerland Indiens. Aus einem dichtverhängten Käfig tönte dumpfes Knurren. Man öffnete die Matten ein wenig. Und nun stürzte sich der Tiger mit ungeheurer Vehemenz unter furchtbarem Brüllen gegen die Eisenstäbe. Es war wie ein elementares Naturereignis. Der Käfig, ja der Boden zitterte unter den Schlägen seiner Pranken. Heißer Atem wehte uns wie Dampf entgegen. Die glühenden Augen des Tieres, das eben noch Herr der Dschungeln war, schossen Blitze. Was sind die Tiger unserer zoologischen Gärten für jämmerliche Katzen gegen diese Urgewalt! Im Augenblick wurde mir klar, warum dem Chinesen der Tiger zum Symbol der gefährlichen Mächte der Erde geworden war. Ähnliche Assoziationen erweckte der Anblick des noch völlig ungezähmten Krokodils. Unsere Archäologen zerbrechen sich den Kopf über die Herkunft des Drachens in der chinesischen Kunst. Wie es sich gehört, wird er von der Antike abgeleitet. Kann darüber überhaupt ein Zweifel sein, daß das in Indien heimische Krokodil das entscheidende Element dieser Bildung war! Wir sahen einen leibhaftigen Drachen vor uns. Wie beweglich war das ungeheure Tier, das wir nur träge kennen! Wild schlug es mit seinem riesigen Schwanz um sich, eine Schnauze öffnete sich, gähnend wie ein Abgrund, und sprühte — nun, ich will nicht sagen Feuer — doch in der Tat, es wirkte fast so.

Am dritten Tage um Sonnenaufgang — die Sonne geht in den Tropen immer um sechs Uhr herum auf — traten wir unsere auf etwa eine Woche berechnete Fahrt durch das Hochland an. Man hatte uns ein Auto zur Verfügung gestellt. Unser erstes Ziel war Shravana Belgola, das berühmte Jaina-Heiligtum, mit der riesigen Skulptur eines Jaina-Heiligen, oft in der Literatur erwähnt, aber selten besucht, etwa hundert Kilometer von Mysore entfernt. Das Plateau von Dekhan ist eine bis 1000 m ansteigende Hochfläche, steinig, unfruchtbar und spärlich bevölkert. Selten passiert man Ortschaften; sie sind zudem kläglich anzu-

schauen. Vermutlich war das seit undenklichen Zeiten so. Man darf nie vergessen, wie bedürfnislos die Landbewohner Indiens sind. Das warme, regenarme Klima erlaubt ihnen in leichten, notdürftig mit Matten bedeckten Hütten zu wohnen. Als Kleidung genügt ein Fetzen Stoff. Bedürfnis Fleisch zu essen, gibt es kaum, schon aus religiösen Gründen. Den notwendigsten Lebensunterhalt liefert die Tropennatur. Meilenweit mutet

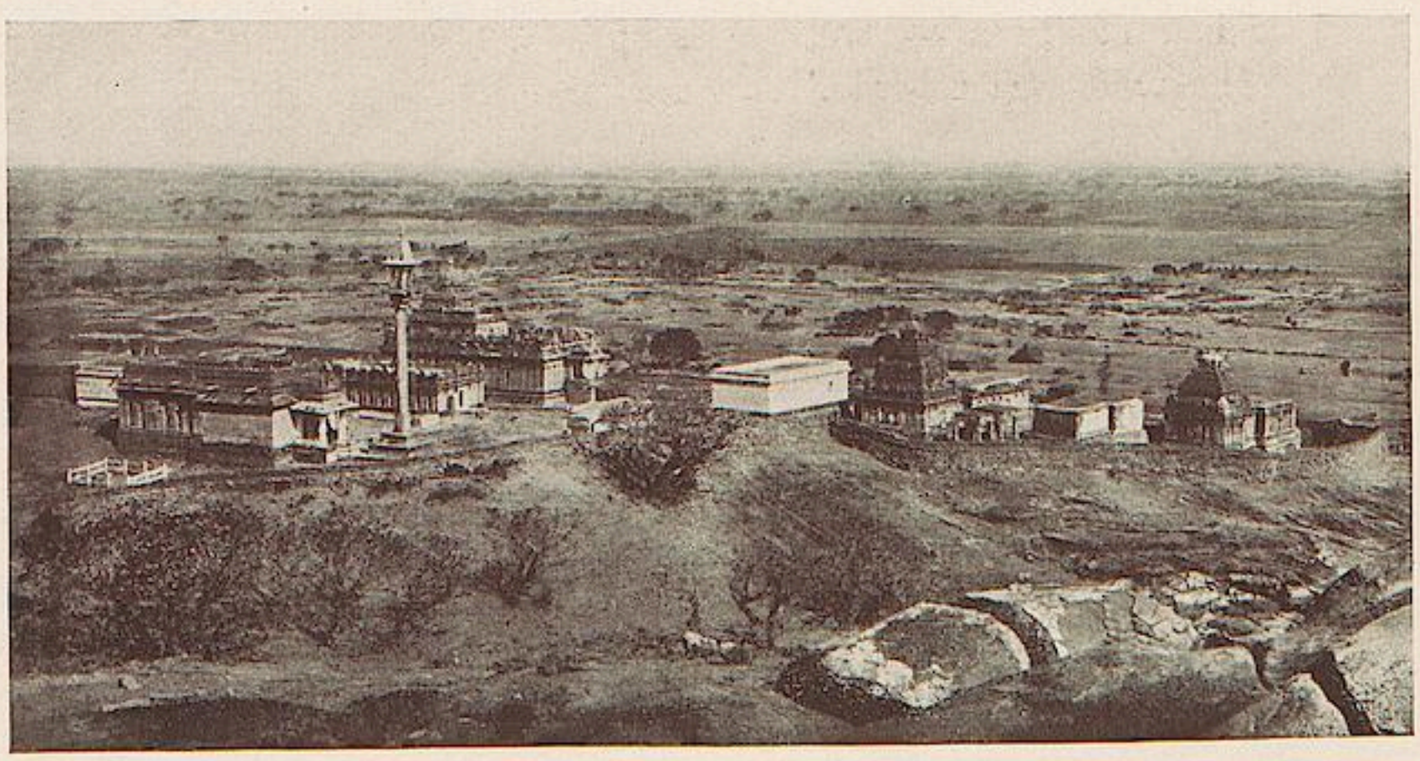


STATUE DES GOMMATA AUF DER INDRABETTA-HÖHE

das Land wie Wüste an. Riesige, sehr dünn bebaute Baumwollfelder bringen wenig Abwechslung. Nur in den Flußtälern wird es etwas üppiger. Dann und wann tauchen unvermittelt wie Auswüchse aus der flachen Ebene mächtige Granithügel auf von phantastischen Formen. Sie haben einen auffallend plastischen Charakter, der durch ihre Isoliertheit gesteigert wird. Oft glaubt man, daß Menschenhand im Spiele sein müßte. Das ist selten der Fall. Aber man fühlt, wie stark diese natürlichen Bildungen die plastische Phantasie des Menschen anzuregen geeignet sind; ja, sie reizen geradezu, sich an ihnen zu versuchen. Ich zweifle nicht, daß diese eigentümliche Seite des Hochlandes von Dekhan, das den größten Teil der Halbinsel einnimmt, auf die eminente bildhauerische Begabung des Inders einen nicht zu unterschätzenden Einfluß gehabt hat.

Nach vierstündiger Fahrt sieht man in der Ferne wieder zwei dicht nebeneinander liegende Felskuppen; auf einer von ihnen ragt aus einem Gewirr von Bauten ein menschliches Haupt aus Stein auf. Es ist die Riesenstatue von Shravana Belgola. Mittlerweile war es Mittag geworden und heiß. Wir rasten in dem einfachen Haus des Ortsvorstandes des Dörfchens, das am Fuße der Hügel liegt, und erfrischen uns an kühler Milch aus Kokosnüssen, die in Mengen herangeschleppt, mit einem geschickten Hammerschlag vor unseren Augen geöffnet werden. Währenddessen wird ein primitiver Tragstuhl für meine Begleiterin zusam-

mengebastelt. Dann beginnt der Aufstieg in Begleitung des halben Dorfes. Wenn auch Stufen in die glatten Granitflächen gehauen sind, bisweilen sieht die Sache unangenehm aus. Es ist so heiß geworden, daß der Stein unter den Füßen brennt, und das Licht so blendend, daß man kaum aus den Augen schauen kann. Oben befindet sich eines der eigentümlichsten Denkmäler, das die Weltkunst kennt. Die Spitze eines Berges ist zu einem Gottheitsbild umgestaltet, ein Gedanke, mit dem auch europäische Meister spielten, der aber nur an dieser Stelle verwirklicht wurde. Das Werk hat mit seiner etwa 25 m Höhe an Größe nirgends seinesgleichen. (Ich notiere aus dem Weltreiseführer: Sphinx und Memnonskolosse etwa 20 m, großer Buddha von Nara etwa 16 m Höhe.) Es erhebt sich inmitten eines Hofes, der von geschlossenen Galerien umgeben ist. Das Ganze ergibt die für den Jainismus Südindiens charakteristische Anlage einer Betta im Gegensatz zu den eigentlichen Tempeln, den Bastis. Jina-Darstellungen (Jina sind die Hauptheiligen des Jainismus) gehören zu den Schöpfungen indischer Kunst, die uns noch heute fremdartig berühren, so ähnlich sie Buddha-Bildern sind. Zu einem vielarmigen tanzenden Shiva oder zu einem elephantenköpfigen Ganesha hat man bereits so weit Zugang gefunden, daß ihr künstlerischer Gehalt ohne weiteres einzuleuchten vermag. Gelingt es eine Buddhafigur in den meisten Fällen auf stilistischer Grundlage annähernd zu datieren, bei Jina-Darstellungen schwebt man sehr oft gänzlich in der Luft. Die Typen sind jahrhundertelang nahezu unverändert geblieben. Es scheint, daß im Jainismus den Bildern der Hauptheiligen gegenüber rituelle Vorschriften einen besonders starken Druck ausgeübt haben. Dennoch gehen wir ästhetisch nicht gänzlich leer aus, wenn wir uns in die religiöse Idee, die verkörpert ist, tiefer eingefühlt haben und das Ganze der Anlage ins Auge fassen. In Shravana Belgola steht Gommata vor uns, der Sohn des ersten der vierundzwanzig Propheten der Jaina-Religion, jener Religion, die etwa gleichzeitig mit dem Buddhismus in Indien zu Ansehen kam, aber im Gegensatz zu ihm, der längst in seiner Heimat so gut wie verschwunden ist, noch heute blüht. Eine der geistlichen Hauptübungen des Jainismus ist ähnlich wie bei den beiden anderen indischen Religionen die Meditation in regungslosem Zustand, sei es hockend mit gekreuzten Beinen, sei es stehend. Die Gläubigen der einen Hauptsekte sollen völlig nackt gehen. Von Gommata heißt es, daß er ein Jahr unbeweglich in Meditation verharrte. So ist er gegeben, wie sich zu seinen beiden Seiten Ameisenhaufen gebildet haben, aus denen Schlingpflanzen wachsen, allmählich die Glieder des Meditierenden umrankend. Die entscheidenden Lehren des Jainismus sind in einer solchen Gestalt verkörpert. Macht man sich in dieser Weise den Sinn des Werkes klar, bedenkt man, welche Inbrunst des Glaubens, welche Kraft der religiösen Phantasie dazu gehört, um eine so gewaltige Aufgabe zu lösen, die Natur und Kunst zu einer neuen eigentümlichen Einheit vermählt, berücksichtigt man, daß das Monument auf äußerste Fernwirkung gearbeitet ist, so geht man nicht ohne innere Bereicherung von dannen.



SHRAVANA BELGOLA, TEMPEL AUF DER CHANDRAGIRI-HÖHE

Es steht fest, daß das Werk in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts errichtet wurde, wenn die Legende es auch in graueste Vorzeit versetzen will. Äußerlich sieht es ganz neu aus. Das liegt daran, daß es bei seiner sich alle fünfundzwanzig Jahre wiederholenden Weihung durch Darbringung von Milch, Butter, Honig und Wasser und durch Überschüttung mit Blumen auch gewaschen wird. Gerade als wir oben waren, begann man die Gerüste für die Waschung des Jahres 1925 aufzurichten.

Von der Höhe des Hügels bietet sich der Blick eines typischen durch seine Heiligkeit ausgezeichneten indischen Platzes. Zu seinen Füßen erstreckt sich das Dörfchen mit seinen wohlhabenden Häusern. Denn nach Shravana Belgola bringen Pilger viel Geld. Zum Dorf gehört ein Tempel mit einem mit Badetreppen versehenen Teich. Gegenüber liegt ein zweiter Hügel, über den nicht weniger als fünfzehn Bastis verstreut sind, überragt von einer laternenartigen reich verzierten Säule (Manastambha). Diese Tempel zeigen einen leicht variierten südindischen Stil. Die Außenwände sind kahl. Jaina-Tempel enthalten nur in ihren Innenräumen wesentlichen Skulpturenschmuck. Man sieht, daß es keinen ausgesprochenen jainistischen Baustil gibt, wie es oft heißt; es gibt in Indien vielmehr geographisch oder völkisch bedingte Stile. Hier und da klingen in der Architektur der Bastis von Shravana Belgola bereits Elemente einer anderen Bauweise an, des eigentlichen Dekhanstiles. Der Besuch der bedeutendsten Repräsentanten dieses Stiles, der Tempel von Belur und Hallebid, war unser nächstes Ziel, zu dem wir nun aufbrachen.

SHRAVANA BELGOLA, INDRABETTA-HÖHE MIT STATUE DES GOMMATA

REMBRANDT, DIE ANATOMIE DES PROFESSORS TULP. 1632
HAAG, MAURITSHUIS

REMBRANDT, TULP UND VESAL

VON

HANS JANTZEN

In Rembrandts Anatomie des Professors Tulp von 1632 kennt man den Namen jedes der Dargestellten. Man kennt sogar den Namen des sezierten Verbrechers und den Tag, an dem diese Sektion stattfand. Aber den großen Folianten, der zu Füßen des Leichnams aufgestellt ist, kennt man noch nicht. Und das soll hier nachgeholt werden. Zwar scheint diese Frage so gleichgültig wie nur möglich zu sein, aber in der Tat ist sie es nicht, denn sie greift in die Interpretation des ganzen Gemäldes ein. Carl Neumann hat den Folianten bloß als „Lückenbüßer“ gelten lassen. Er ist aber mehr. Er steht in engstem, sachlichen und formalen Zusammenhang mit der Porträtgruppe selbst.

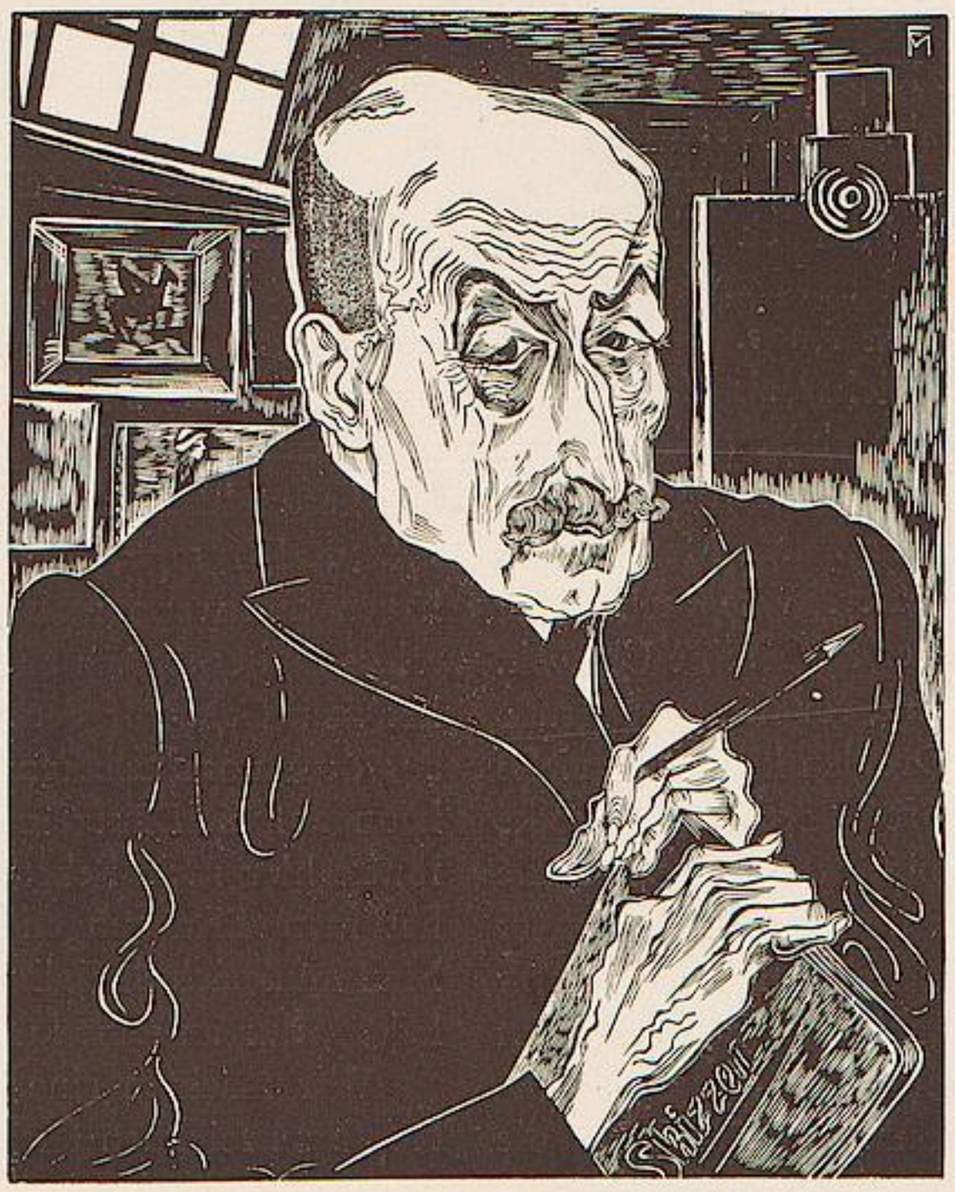
Die künstlerische und historische Bedeutung des Bildes ruht in der Darstellung einer bestimmten geistigen Aktivität und ihrer Abstufungen, und es ist bekannt, wie die Komposition als unmittelbar anschaulicher Ausdruck dieser Abstufungen aufgebaut ist. Dabei ist aber die Richtung der Aufmerksamkeit der drei im Zentrum stehenden Hörer stets falsch gedeutet worden. Als Beispiel für die übliche Erklärung nehme ich die Beschreibung des Bildes bei Hofstede de Groot (Hofstede de Groot-Smith Bd. VI, 388). Es heißt dort:

„In der Hauptgruppe, zur Seite Tulps, sieht man Mathijs Kalkoen, etwas nach vorne geneigt, das Haupt fast in Vorderansicht, den Blick auf das Gesicht des Redners gerichtet, die Linke auf der Brust . . . Zur Rechten Kalkoens Jacob de Witt, fast in Seitenansicht nach rechts vornübergebeugt, scharf zusehend nach dem Arm des Objektes. Hinter ihm und über ihn sich beugend Jacob Block, gleichfalls aufmerksam zuschauend.“ Diese Beschreibung stimmt nicht. Mathijs Kalkoen blickt nicht auf den Redner, sondern ins Leere, wie einer, der mit innerer Aufmerksamkeit über Gehörtes nachdenkt. Und die beiden andern sind keineswegs „scharf zusehend nach dem Arm des Objektes“ dargestellt, sondern sie blicken über den ausgestreckten Leichnam hinweg in den großen Folianten, der zu Füßen des Leichnams steht. Was ist in diesem Folianten zu sehen? Offenbar das, was der Professor demonstriert. Die Hörer vergleichen das Demonstrierte mit der Abbildung eines Lehrbuches! Die fast gewaltsam vorgebeugte Haltung des Jacob de Witt mit dem scharf fixierenden Blick ist erst durch den Folianten motiviert, und dieser Foliant gibt erst der ganzen Demonstration ihren besonderen Charakter. Professor Tulp macht mit der Linken eine dozierende Gebärde (erhebt nicht etwa, wie man gemeint hat, die Hand, um die Funktion des Muskelapparats zu veranschaulichen). So bleibt es schließlich nicht schwer, den Folianten auch seiner gegenständlichen Existenz nach zu bestimmen. Der Zeit und dem dargestellten Format nach kann es sich nur um die klassische Ausgabe der Anatomie des Vesal handeln: De humani corporis fabrica libri septem. Basileae 1555*. Die Situation ist die, daß Tulp im Verlaufe der Sektion bei einer allgemeinen Bemerkung angelangt ist. Er sagt etwa: „Meine Herren, was ich Ihnen hier zeige, finden Sie genau so bei dem berühmten Begründer unserer modernen Anatomie, Andreas Vesalius dargelegt. Überzeugen Sie sich, daß die Sache stimmt.“

So kann man nun auch im Vesal die Seite aufschlagen, die wir erblicken würden, wenn wir in den von Rembrandt gemalten Folianten hineinsehen könnten. Es ist die Seite 159 der oben genannten Ausgabe mit der Figur, die die Überschrift trägt: Quid musculus caput I. Diese Figur zeigt die bloßgelegte Armmuskulatur, wie sie von Tulp auf dem Bilde erklärt wird.

Tulp besaß selbstverständlich den Vesalfolianten. (Daß dieses Buch unter den Malern des Rembrandtkreises sogar einer „Porträtierung“ als würdig erachtet wurde, erweist ein Stilleben des Gerard Dou, H. d. G. No. 387a. Abb. bei Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei. 3. Aufl., S. 46.) Sollte übrigens Tulp den Ehrgeiz besessen haben, sich wie Vesal bei der Präparation eines Armes porträtieren zu lassen? Es fällt auf, daß das Motiv der von Rembrandt wiedergegebenen Sektion in den zahlreichen Anatomiedarstellungen der vorauf-gehenden Zeit singulär dasteht. Gewöhnlich wird die Bauchhöhle geöffnet. Nur im Porträtholzschnitt des Vesalius selbst von 1542, der in dem Anatomiefolianten zu finden ist, kommt das Motiv vor. Ein auf dem Tische liegender Zettel macht ausdrücklich darauf aufmerksam, womit der berühmte Anatom sich im Augenblick beschäftigt: „De musculis digitos moventibus.“ Es ist das gleiche Kapitel, das Tulp in Rembrandts Anatomie vorträgt. Und wenigstens in diesem Punkte hat der Auftraggeber, wie es scheint, bestimmend auf das Bild Rembrandts eingewirkt. Vielleicht auch in der Forderung, daß er sich in einer bestimmten historischen Form des Dozierens — an der Hand von Anatomieabbildungen — dargestellt wissen wollte. Hier jedenfalls begegneten sich Auftraggeber und Künstler. Denn was hat Rembrandt gerade aus diesem Motiv der Demonstration gemacht! Erst die Beziehung des Vesalfolianten zur Hörergruppe und zum Dozenten bringt das entscheidende Moment für die Individualisierung der Szene in Raum und Zeit, und erst aus dieser Beziehung gewinnt Rembrandt den Maßstab für die Abstufung geistiger Aktivität bei den Dargestellten. Schließlich: der raumdurchmessende Blick der Zentralgruppe nach dem Folianten hin bedeutet eine engere Verbindung der rechten Bildseite mit dem Aufbau der Figuren. Erst dadurch, daß man die Blickrichtung des de Witt und des Jacob Block in der dargelegten Weise auffaßt, verschwindet der Eindruck des Ungefüllten aus den Bildecken, und man erkennt auch in diesem Falle: bei Rembrandt gibt es keine „Lückenbüßer“.

* Nach der Darstellung des Folianten kommt keiner der späteren Drucke oder die Epitome in Betracht. Die verschiedenen Ausgaben verzeichnet bei Ludwig Choulant, History and Bibliography of Anatomic illustration, Chicago o. J. [1920], S. 181 ff.



CONRAD FELIXMÜLLER, MAX LIEBERMANN. HOLZSCHNITT

ALS ICH MAX LIEBERMANN ZEICHNETE

VON

CONRAD FELIXMÜLLER

Ich bin sehr pünktlich — doch als ich für 11 Uhr mit Max Liebermann, um sein Porträt zu zeichnen, verabredet war — wollte ich ganz besonders pünktlich 11 Uhr klingeln und eintreten können. Etwas zu früh vor dem Hause, wartete ich und fror mir mit meinem fest unter den Arm geklemmten Zeichenblock fast die Finger ab.

Die Autoflut durchs Brandenburger Tor, der historische Boden, der sonnige Januarmorgen und die bevorstehenden Stunden mit dem großen Maler brachten meine gesamte Gefühls- und Gedankenwelt in gehobene Stimmung. Schließlich war es 11 Uhr, ich klingelte und wurde gleich in sein Atelier geführt. Der durch Liebermanns Kunst bekannte Dackelhund immer auf meinen Fersen. Jetzt stand ich vor Max Liebermann, der behend seine Palette und Pinsel weglegte. Er war beim Malen — umgeben von neuen, großen Bildnissen. „Jetzt störe ich Sie in der Arbeit.“ — „Ach wo — was soll ich denn tun — ohne Arbeit wäre das Leben doch trostlos.“

„Kann ich sofort mit Zeichnen beginnen“, frage ich ihn, denn er steckte sich eine Zigarette an — mit einem Papierfidibus das Feuer aus seinem Dauerbrenner angelnd. Dabei in einem Fluß redend, er, der mit seiner körperlichen Fixigkeit keine 78 Jahre erkennen läßt. „Natürlich, fangen Sie an, Ihre Zeit ist doch kostbar — sitze ich so gut, stört es, wenn ich rauche, wollen Sie rauchen“ — und immer im Gespräch erleichterte er mir durch

seine Lebendigkeit und Beweglichkeit die Arbeit, so daß ich jede Struktur des Kopfes und Ausdrucksmöglichkeit des Gesichtes sah. Schon seit Monaten habe ich dieses Bildnis Max Liebermanns in mir vorbereitet — infolgedessen kam ich schnell vorwärts. Die Striche saßen und auf Zuruf hatte ich seinen Blick leicht in meinem Auge.

Ich finde, er sieht sich weicher als Mensch und weicher als Form — aber unerhört sachlich. Als Maler erkennt man beim Porträtieren seine Mitmenschen schlagartig und mir wurde Max Liebermanns Kunst jetzt noch klarer. Wie sachlich er sich sieht, so sachlich sieht er auch seine Umwelt.

In seinen Gesprächen stand vor mir eine große Vergangenheit auf. Von Dresden kannte er vieles — sogar einige Akademieprofessoren. „Ich sollte gerade den sächsischen Kronprinzen malen, als die Revolution ausbrach“ oder über Cassirer, dem er tags zuvor die Grabrede gehalten hatte, „er war ein vielseitig begabter und ruheloser Mensch, dem es nicht immer gelang, seine Kräfte zu disziplinieren und der immer von einer Sache in die andere sprang. Wir Maler sind doch besser dran — wir müssen ruhig vor der Natur sein, und wenn wir es nicht sind, gehts mit der Arbeit schief. Die Natur diszipliniert uns.“ Und als ich mit der Kopfzeichnung fertig war — „na, das geht ja wie geschmiert — nehmen Sie sich Zeit — ich sitze gerne noch weiter“. Ich war von seiner einfachen Art ergriffen. Keine Überhebung — kein Zynismus. Überall die lustige Seite mit erfassend, nannte er mich meines Alters wegen auch mal „Baby“, oder: „da lagen Sie ja noch in Windeln“.

„Vor etwa zwanzig Jahren war der Matisse hier im Atelier, genau da wo Sie stehen. — Ich verstehe nicht, wie der so lottrig malt, das ist doch keine Malerei, — ich frage ihn, warum malen Sie nicht einfach ruhig weiter im Flusse der großen französischen Tradition?, worauf mir Matisse auseinandersetzte, so große Malerei und besser wie Manet oder Renoir könne man heute nicht malen, er müsse und wolle anders malen und folglich male er so. Sehen Sie, was Matisse macht, sind Skizzen mit viel Theorie — aber keine Bilder. Ausgedachtes. Mit der Kunst ist es so: erst muß man mit den Augen wahrnehmen, dann gehts ins Herz und Kopf und durch die Finger auf die Leinwand. Aber umgekehrt wie es Matisse oder Kandinsky machen wollen — erst mit dem Kopfe und dann auf die Leinwand ohne Natur — das ist verrückt. Das geht nicht, das ist unnatürlich — folglich versteht es auch kein Mensch. Das macht die Menschen kunstfremd in unserer ohnehin für die Kunst feindlichen Zeit, wo es mit der Kunst und den Künstlern als Beruf aus ist. Was will nicht alles von der Kunst leben und an der Kunst verdienen. Ich sage immer, für den Künstler liegt das Geld auf der Straße. Wenn man natürlich herumduselt und das Geld sucht, — findet man nichts. Ich sage, man muß seine Augen offen haben und wenn man was richtig und scharf gesehen und energisch zu Hause verarbeitet hat, dann hat man Geld auf der Straße gefunden. Nur wer aus dem unmittelbaren Leben als Künstler schöpft, kann auf die Dauer mit Erfolg schaffen. Ich sage Ihnen hier mein Bekenntnis; wenn man alt wird, hat man Erfahrungen gemacht und gesammelt. Man muß sich disziplinieren und nur an die Sache halten, nur an seine künstlerischen Mittel denken.“

Wir machten eine Pause — ich war mit dem Kopfe zu zeichnen fertig — „mein Ohr sitzt schräger am Kopfe, als wie Sie gezeichnet haben“, dankbar nahm ich diese meisterliche Korrektur an und verbesserte.

Vor seiner neuesten Arbeit, Max Liebermann im Kreise seiner Familie, die in einer kleinen Ölskizze und auf einer großen Leinwand mit Kohle sorgfältig aufgezeichnet war, fragte er mich um meine Meinung. „Ich bin mit der großen Fassung nicht zufrieden — was meinen Sie dazu?“ Da er mich so kollegial fragte, sagte ich ihm frei und spontan meine Meinung, fand seine Figur auf der kleinen Fassung glücklicher sitzend, weil eben für den Betrachter zuvorderst. — „Jawohl, das finde ich eben auch, ich werde es ändern.“

Diese Haltung, mir, einem jungen Kollegen gegenüber, habe ich unter Künstlern noch nicht erlebt.

Ich zeichnete noch seine Hände mit dem Skizzenbuche. Feingliedrige, schlanke, nervige Hände, denen man gewandtes und energisches Arbeiten ansieht. Wie sein Kopf unglaublich fein durchgebildet ist, von einer dünnen beweglichen Haut überzogen, und von Adern und Falten rhythmisch belebt, so auch seine Hände. Wir sprachen weiter, vom Theater, von Literatur — daß er vorzüglich Russen liest und von Carl Sternheims Novellen begeistert ist. Er spricht unglaublich bewegt, jedes Wort ist

mimisch im Gesicht ausgedrückt, das sofort wieder in die für einen Maler typische beobachtende Ruhe kommt, sobald er das Sprechen beendet.

In allen Dingen der Kunst und des Lebens war er von großer Radikalität. — „Man muß immer an alles denken, nicht bloß an sich und ans Malen, sonst kommt man seinen Aufgaben nicht nahe genug. Für Sie ist es gut, daß Sie recht jung mit Ihrem Talent vorankamen, denn man muß möglichst mit seinen künstlerischen Mitteln fertig sein, wenn man als Mensch voll erlebt. Sie ahnen nicht, wie schwer es mit den Jahren in der Kunst wird — und glauben nicht, was mir jedes Bild heute immer noch für Arbeit macht. Dazu habe ich Gicht in den Fingern.“ — — „Vielleicht haben Sie zu viel bei Wind und Wetter im Freien gearbeitet,“ lächelte ich. — „Nee, nee, das kommt von was anderm,“ — lachte er verschmitzt.

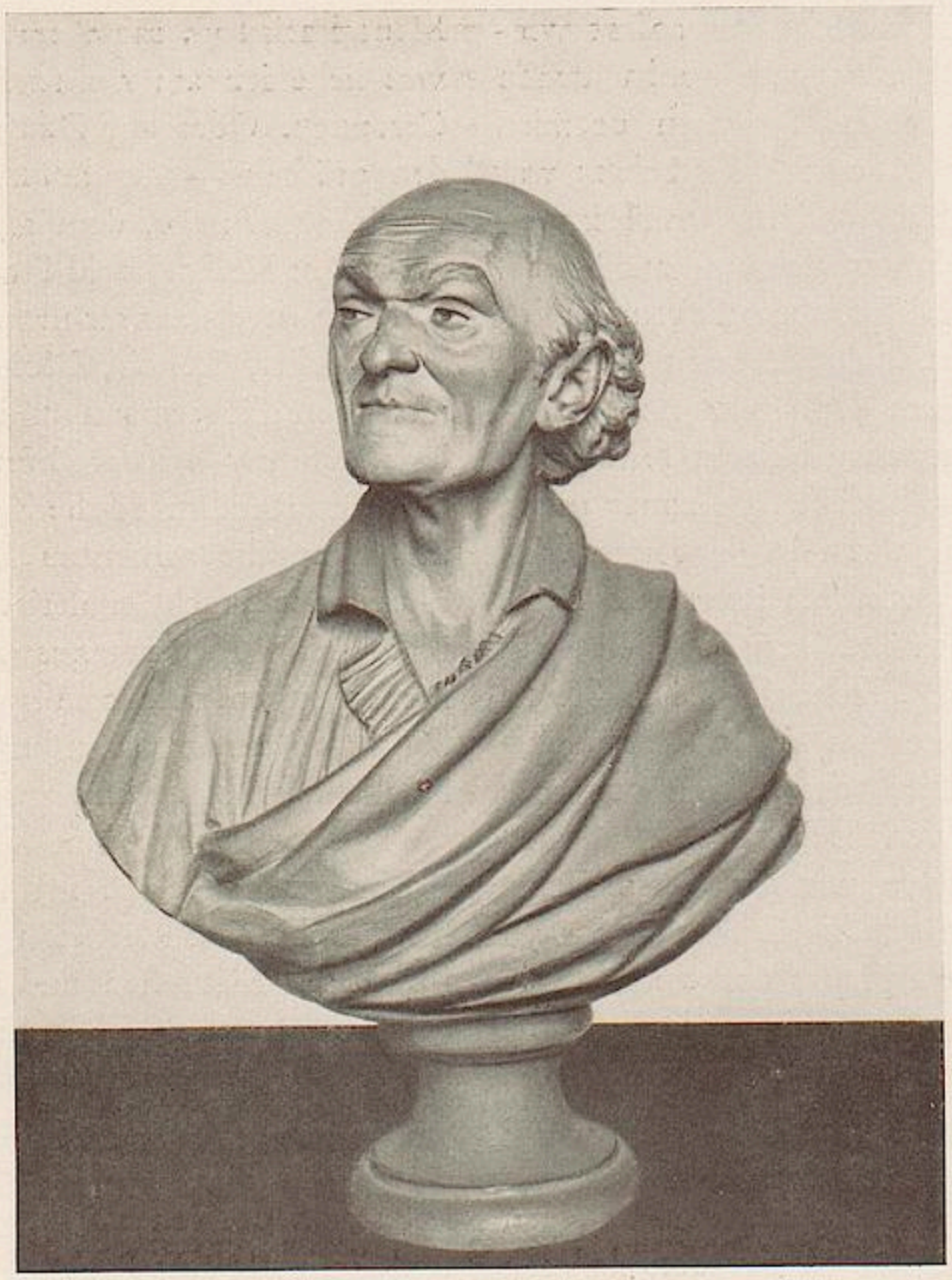
Max Liebermann zeigte mir dann sein Haus; seine Wohnung ist mit seinen Kunstschätzen ein wahres Museum. So viel Manet auf einmal habe ich noch nicht gesehen, das Schönste ist aber die Sammlung seiner eigenen Werke, Zeichnungen, Aquarelle, Bilder. Wunderbare Kinderporträts, wie selten ein Künstler, hat er es verstanden, Kinder zu erfassen, weil er eben selbst ein Kind hat. Ich sagte ihm meine Beobachtungen darüber, daß ich selbst Kinder habe und sie sehr gern male. Auf Menzel zeigend, sagte er: „Das ist sehr schön, so was liebe ich am meisten, mehr wie Krüger oder Cézanne“. Oder auf Daumier, „den halte ich für den größten — der konnte, was er wollte. Van Gogh, wissen Sie, dem ging ich aus dem Wege, als ich in Holland und Frankreich war — der war Fanatiker und das war nicht gut für seine Malerei.“

Courbet, Renoir, Monet, Anders Zorns Bildnisse von Liebermann und seiner Frau, Wilhelm Leibl, immer wieder Menzel, Manet, Daumier, C. Guys, Rembrandtsche Zeichnungen, Cézanne — und eben die schönsten Liebermanns. Eine berauschende Pracht malerischer Kultur. Zu jedem Bilde Max Liebermanns kluge und interessante Bemerkungen, die sein großes persönliches Verhältnis zu seiner Sammlung ausdrücken. Er war herzlich, kollegial und gar nicht ein alter Mann.

Die Stunden mit ihm waren für mich ein großes Erlebnis. Ich übersah mein Leben und meine Arbeit durch seine Klarheit und ging mit Verehrung für diesen Menschen und Künstler an meine Arbeit: ein großes Holzschnitt-Porträt von ihm für mich und meine Freunde, die auch Freunde Liebermannscher Kunst sind, zu schaffen als ein Denkmal meiner Verehrung und meines Dankes für seine Kunst, an der ich als junger Bursche gelernt habe und die heute eine Richtschnur für Können, Fleiß, Disziplin und Gesinnung ist.

HANS THOMA, AM NECKAR

AUSGESTELLT IM KUNSTSALON VICTOR RHEINS, BERLIN



J. A. HOUDON, DER ASTRONOM LALANDE. GIPS. 1802
PARIS, OBSERVATOIRE

HOUDON

ZUR ZEIT DER REVOLUTION UND DES KAISERREICHS

VON

LOUIS RÉAU

DEUTSCH VON MARGARETHE MAUTHNER

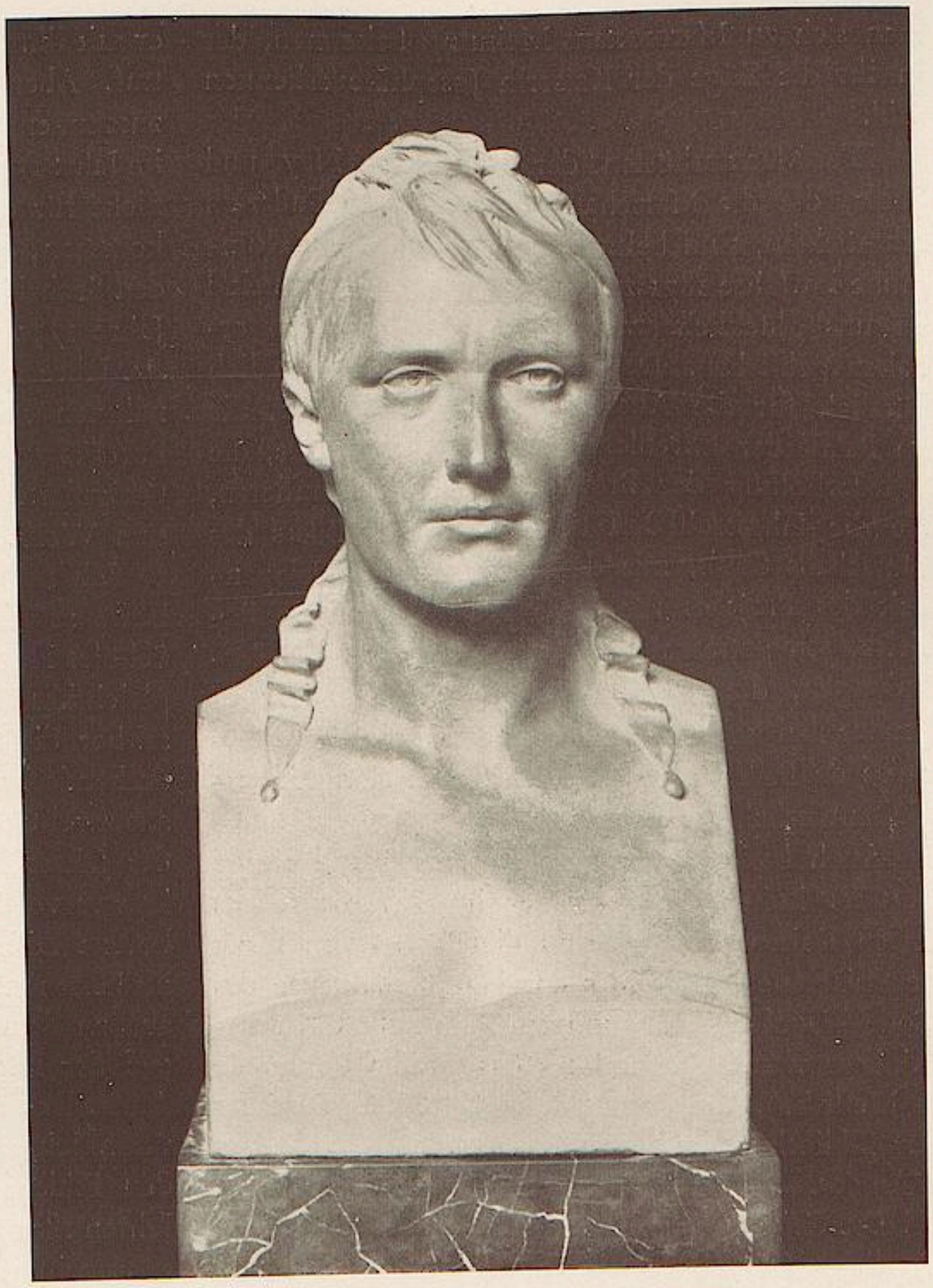
II

Ehre wem Ehre gebührt. Trotz der ausgesprochenen Vorliebe Napoleons für den Italiener Canova, den er auf alle Weise, wenn auch vergeblich, nach Paris zu ziehen versuchte, hielt er es doch für richtig, den Bildhauer Ludwigs XVI. dann und wann mit einem Porträtauftrag zu betrauen. Ein Bild Boillys, das früher zu der Sammlung Demain gehörte, stellt Houdon dar, wie er in seinem Atelier die Büste des Konsuls Bonaparte nach der Natur modelliert. Später, im Jahre 1806 als ihm die Ausführung der kaiserlichen Statue für die Boulogne-Säule übertragen wurde, gewährte ihm der Kaiser mehrere Sitzungen in Saint Cloud. Houdon machte zwei Porträts von ihm, das eine in Militäruniform, das die Pariser in den Salons von 1806 und 1808 kennen lernten, das andere in antikem Gewande. Diese letztere Büste bildet eine der hervorragendsten Zierden des Museums in

Dijon, dem sie im Jahre 1873 vermacht wurde. Aus diesem Werke spricht, wie Gonse sagt, eine so starke Empfindung und Begeisterung, ein so vollendeter Zusammenklang von Naturtreue und Phantasie, daß nichts darin an einen offiziellen Auftrag gemahnt! Es ist das herrlichste Beispiel von idealer Übertragung: die trotzigen Haare sind von einem Stirnband zusammengehalten, dessen Enden auf die Schultern herabfallen; der tiefe Blick der Augen hat eine geradezu faszinierende Wirkung auf den Beschauer; die nackte Brust wächst aus einer Herme empor: wir sehen einen Halbgott von fast unpersönlichem Charakter und zugleich den Sieger von Jena und Austerlitz. Und dieses glänzende Meisterwerk, darauf muß ganz besonders hingewiesen werden, hat Houdon im Jahre 1806 modelliert, siebzehn Jahre nach der Revolution. Wer dürfte danach noch behaupten, daß dieser fünfundsechzigjährige Künstler, der fähig war, seinen Namen unter eine solche Büste zu setzen, schon sein letztes Wort gesprochen hatte?

Einige Jahre bevor Houdon die Büste der Kaiserin Josephine (Museum von Versailles) schuf, hatte er die Büste ihrer Schwägerin Christine Boyer, der ersten Frau Lucien Bonapartes, gemacht, die nach fünfjähriger Ehe am 14. Mai 1800 in jungen Jahren an der Schwindsucht gestorben war. Diese posthume Büste, die man auf Boillys Atelierbilde aus dem Jahre 1803 neben Voltaires Büste erkennt, steht ihrem im Louvre befindlichen gleichzeitigen Bilde von Gros nahe, es blieb im Besitz der Familie und gehört jetzt dem Grafen Joseph Primoli, einem Urenkel Lucien Bonapartes.

Zu dieser Gruppe von Porträts der kaiserlichen Familie müßte auch eine Büste der Prinzessin von Lucca und Piombino, Elisa Baciocchi, gezählt werden, von der ein Gipsmodell, Houdon 1806 signiert, im Katalog der Sammlung Magnin aufgeführt wird; es befand sich früher im Hôtel de la Vrillière, im jetzigen Gebäude der Bank von Frank-



J. A. HOUDON, NAPOLEON I. TERRAKOTTA
MUSEUM DIJON

reich, und gehört zweifellos zu einer Reihe von Bildnissen der kaiserlichen Familie, die dem Bankinstitut bei seiner Begründung geschenkt worden waren. Die Haare sind als glattes Band, aus dem sich leichte mit der Spitze des Meißels angedeutete Strähnen lösen, um den Kopf geschlungen; ein Diadem in antiker Form, dessen Mittelpunkt eine Kamee mit dem Profil Napoleons bildet, schmückt das Haupt. Diese Büste, von der mehrere Wiederholungen existieren, hätte nur Anfang des Jahres 1805 entstanden sein können, da die Prinzessin im Mai Paris verließ, um sich in ihre Staaten zu begeben, von wo sie erst im Jahre 1810 zurückkehrte. Da diese Büste aber nirgends erwähnt wird, so ist diese Hypothese zu verwerfen. Am ehesten kann

man sich zu Marmottans Meinung bekennen, der in ihr die Züge der Kaiserin Josephine erkennen will.

Die Marmorbüsten der Marschälle Ney und Soult, die die Marschallsgalerie in den Tuilerien schmückten, sind beim Brande während der Kommune im Jahre 1871 zugrunde gegangen, doch sind sie uns glücklicherweise in Wiederholungen erhalten geblieben. Der Fürst von der Moskwa lieh kürzlich für die Ausstellung der Marschälle, die im Palast der Ehrenlegion veranstaltet wurde, die Wiederholung der Bronzebüste seines Ahnherrn, die die Jahreszahl XII trägt. Von der Büste des Marschalls Soult, mit dem Houdon bei Gelegenheit des Projekts für die Boulogne-Säule in Beziehungen getreten war, haben sich zwei Wiederholungen, die eine in Marmor, die andere in Bronze bei seinen beiden Enkelinnen, der Marquise de Balleroy und der Gräfin de Commings-Guitaut erhalten.

Auch besitzen wir von Houdons Hand einige Porträts hoher Würdenträger im Zivildienst des ersten Kaiserreichs; es sind die Büsten von Bigot de Préameneu, der einer der Hauptredakteure des Code Napoleon war und im Jahre 1808 Kultusminister wurde (Sammlung des Grafen Bouley de la Meurthe), von Camus de Néville, dem Direktor der Bibliothek, und von dem Senator Graf Boissy d'Anglas.

Die Gelehrten, Schriftsteller und Künstler bilden in dieser Galerie von Berühmtheiten eine eigene Gruppe von ganz besonderem Interesse.

Die im Salon von 1802 ausgestellte Büste d'Alemberts, die wahrscheinlich nur die Wiederholung einer älteren Büste war, können wir übergehen. Aber in diese Epoche gehören die Büsten des Astronomen Lalande, des Geographen Mentelle, des Mathematikers Laplace und die Büsten der dramatischen Schriftsteller Marie-Joseph Chénier und Collin d'Harleville, mit denen wir uns um so mehr zu beschäftigen haben, als sie kaum bekannt sind.

Die Büste in getöntem Gips des berühmten Astronomen Jérôme Lalande, die im Observatorium bewahrt wird, wurde bis jetzt nur mit großer Vorsicht Houdon zugeschrieben. Es war bekannt, daß der Künstler diesen Gelehrten porträtiert hatte, dessen Gesichtszüge von wahrhaft sokratischer Häßlichkeit waren; er hatte ihn in der Freimaurerloge die „Neun Schwestern" kennen gelernt, noch ehe er mit ihm im Salon der Prinzessin Salm zusammentraf. Aber in der Liste seiner Werke, die er selbst zusammengestellt hat, finden wir die Büste Lalandes im Jahre 1779 aufgeführt: nun kann aber dies Datum nicht für die Büste des Observatoriums in Betracht kommen, die einen kahlköpfigen alten Mann in den Sechzigern darstellt, während Lalande, der im Jahre 1732 geboren war, im Jahre 1779 erst im 47. Jahre stand. Danach waren also nur zwei Annahmen möglich: entweder hatte Houdon zwei Porträts zu verschiedenen Zeiten gemacht, oder die unsignierte Gipsbüste des Observatoriums ist nicht sein Werk.

Ich neigte zuerst zu der Annahme, daß diese Büste möglicherweise Rutxhiel, einem belgischen Schüler Houdons, zugesprochen werden müsse, der gleichfalls Lalande porträtiert hat. Jedoch habe ich seither die Gewißheit erlangt, daß wir hier eine authentische Arbeit des Meisters besitzen, und zwar aus zwei Gründen. In einem Briefe über den Salon des Jahres X, der die kurzen Angaben des Katalogs vervollständigt, erwähnt Frau de Vanteuil, geborene Diderot, eine Büste Lalandes, die Houdon im Jahre 1801 ausstellte: dieses Datum würde durchaus zu dem Alter stimmen, in dem der Gelehrte auf der Büste des Observatoriums dargestellt ist. Außerdem — und dies erscheint mir ein noch verläßlicheres Argument — habe ich auf den beiden Bildern Boillys, die Houdons Atelier in den Jahren 1803 und 1808 darstellen, die Büste des Observatoriums mit absoluter Gewißheit erkannt. Sie steht auf dem unteren Regal in der Ecke des Raumes, neben dem sitzenden Voltaire. Ihre Authentizität ist demnach als erwiesen zu betrachten. Nun bleibt nur noch zu wünschen, daß sie aus der Rumpelkammer des Observatoriums, wo sie gefährdet ist, ihren Einzug in das Louvre hält, in dem gerade diese Epoche Houdons schwach vertreten ist. Die Büste des Geographen Edme Mentelle, den Houdon im Salon der Prinzessin Salm oder vielleicht im Louvre selbst kennen gelernt hat, wo ihm eine Wohnung neben den Künstlern zur Verfügung gestellt worden war, ist wahrscheinlich die Büste, die unter dem Namen Bailly und späterhin Tronchet in der Sammlung René Charlier figurierte. Es ist das strenge Abbild eines eckigen Gelehrten in der Uniform eines Mitglieds des Instituts mit ihrem steifen Kragen und den gestickten Eichenblättern.

J. A. HOUDON, CICERO. GIPS

PARIS, LOUVRE

J. A. HOUDON, CICERO. GETÖNTER GIPS

PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Der Mathematiker Laplace ist nicht weniger herbe in der Auffassung. Der geniale Verfasser der „Lehre von der Bewegung der Himmelskörper", der in seine Gedankenwelt versenkt dargestellt ist, ist weniger in scharfem Nachdenken als in tiefem Sinnen aufgefaßt. Durch einen glücklichen Zufall wurde diese Gipsbüste, die ein Legat Emile Peyres ist, dem Museum der dekorativen Künste einverleibt und erhielt ihren Platz unter dem Bilde Boillys, das Houdon darstellt, wie er im Beisein seiner Frau und seiner drei Töchter im Begriff steht, eben dies Porträt des großen Mathematikers nach dem Leben zu modellieren.

Unter den Schriftstellern, deren Porträts der Künstler uns übermittelt hat, wollen wir nur zwei dramatische Dichter nennen, die heute zwar

vergessen, damals aber äußerst populär waren: Marie-Joseph Chénier und Collin d'Harleville.

Die Büste in gebranntem Ton vom Bruder André Chéniers kam im Jahre 1880 in der Auktion Walferdin vor und gehört heute zur Sammlung Greffulhe.

Statt der verschollenen Marmorbüste von Collin d'Harleville, die im Salon 1806 ausgestellt war, besitzen wir zwei Entwürfe in Gips, die im Museum von Chartres, seiner Vaterstadt, aufbewahrt werden. Der neueste Biograph Houdons, Giacometti, meint, daß man für die Entstehung dieser Büste nicht 1806, sondern die Aera der großen Erfolge des Dramatikers, also die Jahre zwischen 1786 und 1792, annehmen müsse: dies ist aber ein Irrtum, die Büste entstand ohne Frage im Jahr 1806 und ist nach dem Tode des Dichters geschaffen.

Um darüber Gewißheit zu erhalten, genügt es, einen Blick in die „Notizen über das Leben und die Werke von Collin d'Harleville" zu werfen, die sein Freund Andrieux herausgegeben hat. „Collin d'Harleville", schreibt er, „verschied am 24. Februar 1806 um 6 Uhr in der Frühe. Ich wurde sofort an das Totenbett gerufen und begab mich von dort aus zu dem berühmten Bildhauer Houdon, den ich bat, uns, wenn es ihm möglich sei, das Abbild seines und meines Kollegen zu erhalten. Houdon lieh meinen Wünschen aufs freundlichste Gehör und schuf von Collin eine Büste, die nicht nur ähnlich ist, sondern auch den melancholischen, leidenden Ausdruck wiedergibt, der in den letzten Jahren aus seinen Zügen sprach."

Diese Nachrichten werden uns von Beuchot in seiner Notiz über Collin d'Harleville (Athenäum September 1806) bestätigt: „Das Porträt, das wir von ihm bringen, ist nach der Marmorbüste des berühmten Bildhauers Houdon gezeichnet, der einige Minuten nach dem Hinscheiden des Verfassers des „Alten Junggesellen" seine Totenmaske in Wachs auf das sorgfältigste formte, wodurch eine absolute Ähnlichkeit erzielt wurde."

Die Künstlerporträts sind in der Periode, mit der wir uns beschäftigen, spärlich vertreten. Außer einem Rembrandt, den Houdon im Jahre 1802 für die Galerie des Louvre schuf, wäre noch eine Büste des Bildhauers Moitte zu nennen, der sein Mitarbeiter bei der bildhauerischen Ausschmückung der Boulogne-Säule war und dessen Entwurf für das Rousseau-Denkmal dem seinen vorgezogen wurde. Die Beziehungen zu Amerika nehmen auch nach dem Jahre 1789 ihren Fortgang. Nach den Büsten von Franklin, Paul Jones, Jefferson und Washington (von letzterer machte er im Jahre 1800 eine Wiederholung für die Galerie der Konsuln im Museum von Versailles) entstehen im Jahre 1804 die Büsten des Ministers der Vereinigten Staaten in Frankreich Joel Barlow und von Robert Fulton, dem Erfinder des Dampfschiffs oder genauer gesagt dem Vollender der Erfindung des Marquis de Jouffrey, der im Jahre 1776 seine ersten Versuche auf dem Doubs gemacht hatte. Das Marmorexemplar des Marinemuseums ist nur als eine Kopistenarbeit anzusehen, die auf Veranlassung von Michaux und Victor Texier nach einer Gipsbüste Houdons aus dem Jahre XII hergestellt worden ist. Die Büste von Houdon ist von Herrn de Valcourt dem Museum geschenkt worden und es sieht fast so aus, als ob der Louvre dies Originalmodell abgestoßen hat. Jedenfalls glaubt Giacometti es in einer Gipsbüste wiederzuerkennen, die neuerdings in die Sammlung Dubosc im Havre aufgenommen ist. Die entzückende Sammlung intimer Büsten bereichert sich im Jahre 1806 um das Porträt von Fräulein H., womit Sabine Houdon, die älteste Tochter des Künstlers, gemeint ist, die kurz vor ihrer Verheiratung mit Henri Pineu-Duval stand. Diese Marmorbüste, die signiert und 1807 datiert ist, gehört zu der Sammlung Joseph Pardac. Auch jetzt noch, zu zwanzig Jahren, hat das junge Mädchen das runde und ein wenig puppenhafte Gesicht, das wir von ihrem Porträt aus dem fünften Lebensjahr her kennen: ihre Haare, die in regelmäßigen kleinen Windungen auf der Stirn liegen, sind auf dem Hinterkopf zu einem Knoten geschlungen; große mandelförmige Augen erhöhen den Liebreiz der reinen Züge. Diese mit offenbarer Zärtlichkeit ausgeführte Büste war vielleicht das Hochzeitsgeschenk des alten Bildhauers an seine Tochter.

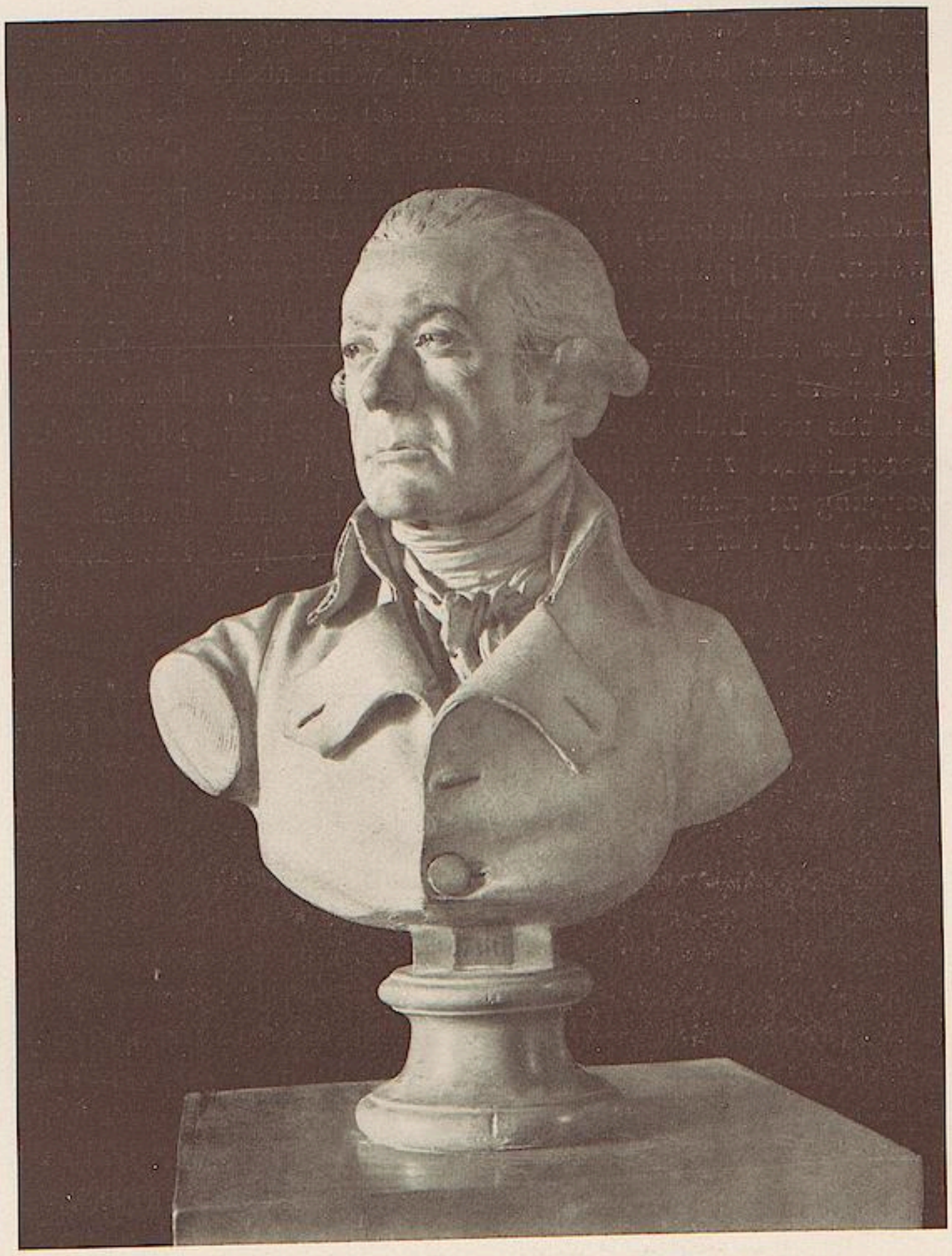
Das letzte Werk, von dem wir wissen, ist die Büste des Zaren Alexander I., die im Salon von 1814 ausgestellt war. Houdon hatte einst die Büste Katharinas II. gemacht, die von ihm die berühmte Diana in Marmor erwarb; und nun, ganz zum Schluß seiner Künstlerlaufbahn, kommt der Enkel der großen Herrscherin, die eine so bedeutende Rolle in seinem Leben gespielt hat, als er nach dem Siege über Napoleon an der Spitze der alli-

ierten Heere in Paris einzog, in das Atelier des greisen Künstlers, um ihm zu einem Porträt zu sitzen. Ein gewisser Cachard wollte sich die Popularität Alexanders zunutze machen und die Büste Houdons durch Marmorkopien, deren genaue Übereinstimmung mit dem Modell er garantierte, und die er den Subskribenten zu dem bescheidenen Preise von 1200 Franks anbot, kunsthändlerisch ausbeuten. Merkwürdigerweise ist es bis zum heutigen Tage weder in Frankreich noch in Rußland gelungen, ein einziges Exemplar aufzufinden. Nur eine kleine Bronze von Thomire kann uns einen ungefähren Begriff von diesem letzten Werk des großen Bildhauers geben.

*

Wenn also der Tod Ludwigs XVI. keineswegs, wie man sich überzeugt hat, das Versiegen der Produktivität Houdons bedeutet, so endet tatsächlich mit der Abdankung Napoleons seine künstlerische Laufbahn. Vom Jahre 1815 an nehmen seine Fähigkeiten ab; der Meißel entfällt seinen Händen. Jal, der Verfasser des ausgezeichneten Biographischen Lexikons, der den greisen Bildhauer in dem letzten Abschnitt seines Lebens kannte, entwirft ein Bild von ihm, das ihn mit überzeugender Wahrheit schildert:

„Klein von Statur, aber robust trotz seiner achtzig Jahre, mit kahlem Schädel, so sehen wir Meister Houdon eiligen Schrittes, die Füße, wie auf einer abschüssigen Bahn, etwas nachschleppend, mit lebhaften Blicken und schnellen Bewegungen, manchmal noch leicht und geistreich plaudernd, heiteren Angesichts dahinschreiten; ein wattierter, grauseidener Mantel ist über das vorgeschriebene Kostüm eines Mitglieds der Akademie mit seinem mit gelblichem Lorbeer bestickten langen Aufschlägen geworfen; den runden Hut in der Hand, den Regenschirm unterm Arm geklemmt, begibt er sich unter die Kuppel der Vier



J. A. HOUDON, DER GENERAL DUMOURIEZ. TERRAKOTTA
D'ANGERS MUSEUM

Nationen an den Tagen, wo eine öffentliche Akademiesitzung stattfindet. Ganz so, nur anders gekleidet, haben wir ihn allabendlich das Treppenhaus des Théatre Français durchschreiten sehen, um seinen Parkettsessel einzunehmen .... Ohne jeden Stolz, ein gutmütiger Philister, hatte er die Erinnerung an seine Erfolge fast verloren.“

Auf dieses humoristische, schon etwas an die Karikatur streifende Bild des guten alten Vaters Houdon aus der Zeit der Restauration ist wohl der Irrtum der Kunstschriftsteller zurückzuführen. Sie haben es sich nicht klargemacht, daß der Houdon der Revolution und des Kaiserreichs ein ganz anderer war als dieser Achtziger. Im Jahre 1789 war er noch im Vollbesitz seiner Geisteskräfte

und seines Genies. Sprechen wir getrost über seine Statuen das Verdammungsurteil, wenn auch die schönste, die Napoleonstatue, sich unserem Urteil entzieht. Wir wollen nur seine Porträts betrachten, die immer, weit mehr als die monumentale Bildhauerei, seine eigentliche Domäne waren. Will jemand wirklich behaupten, daß die Büsten von Mirabeau, Barnave und Dumouriez, daß der antikisierte Napoleon von 1806 weniger bedeutend sind als die Büsten Diderots, Voltaires, Buffons und Ludwigs XVI.? Man braucht sie nur vorurteilsfrei zu vergleichen, um zu der Überzeugung zu gelangen, daß Houdon fast bis zum Schluß als der unbestrittene Meister des skulpturalen Porträts anzusehen ist. Wenn sein Stil, der urfranzösisch blieb, trotz der rückschauenden Bewegung nach der Antike hin, die in David und Canova ihre Triumphe feiert, nicht mehr dem pseudoklassischen Ideal der Zeitgenossen von Robespierre und Bonaparte entspricht, so müssen wir uns hüten, daraus zu schließen, daß sein Genie, das von der neuen Generation verkannt wurde, plötzlich wie ein Meteor verlischt; während eines Vierteljahrhunderts noch sinkt es langsam herab mit der Majestät der untergehenden Sonne, um nach einem letzten purpurnen Aufflammen in das nächtliche Dunkel zu tauchen, nachdem der Heldengesang der Revolution und des Kaiserreichs verklungen war.

CARL MILLES, KOPF VOM DENKMAL GUSTAV WASA. HOLZ
STOCKHOLM, NORDISCHES MUSEUM

CARL MILLES, SPRINGENDES PFERD. GIPS

CARL MILLES

VON

CARL GEORG HEISE

Ein Bildhauer im Norden. Sucht man Vergleiche in der Erinnerung, so muß man weit zurückgehen, um überhaupt große Meister der Skulptur aus den nordischen Ländern zu finden, deren Werke der gesamteuropäischen Vorstellungswelt angehören. Sergel und Thorwaldsen waren die letzten nordischen Bildhauer von Weltruf. Nicht ohne Nutzen beschwört man diese erhabenen Gestalten, wenn man von Milles und seiner Kunst reden will. Nicht um des Ranges, sondern um des Wesens willen. Mag Thorwaldsen von der mächtigen klassizistischen Woge seiner Zeit mehr getragen sein, als daß er selbst Antrieb und Richtung entscheidend bestimmte (immerhin: man wird nicht aus Zufall der ruhmvollste Exponent einer großen europäischen Bewegung), so gehört Sergel, der Schwede, gewiß zu den Bahnbrechern, zu denen, die nicht von der Zeit getrieben werden, sondern die Zeit bestimmen — er trug bei aller Verwurzelung im achtzehnten Jahrhundert in sich selbst als Kern seines Wesens die beflügelnde Sehnsucht, sein schweres nordisches Pathos an der Formenklarheit der Antike zu läutern. Carl Milles gehört künstlerisch zum gleichen Geschlecht. Er

wurzelt im Norden mit allen Fasern seines Seins, aber sein Gesicht ist der Sonne zugewendet, nicht der von Hellas allein, sondern, entsprechend der Wandlung des europäischen Geschmacks vom Klassizismus zum historischen Universalismus, der Sonne der südlichen Kulturen schlechthin. Er ist stolz darauf, einen Tropfen Sergelschen Blutes in seinen Adern zu haben. Wie ein Sinnbild ragt eine Säule in seinem Garten auf, die der Künstler sich beim Abbruch einer Stockholmer Theaterfront gerettet hat; ihr Kapitäl ist von der Hand seines großen Ahnherrn gebildet.

Rezeptivität und Südsehnsucht sind immer wiederkehrende charakteristische Eigenschaften schwedischer bildender Kunst. Gerade darin zeigt sich die Stammesverwandtschaft mit den Deutschen. Ist es bei uns indessen zum mindesten ein offenes Problem, ob die Befruchtung durch romanische Einflüsse uns reicher macht oder unser Wesen zu brechen droht (und die Anhänger der Gefahr-Theorie auf einige gewaltige Sonderlingsgestalten rein germanischen Wuchses mit größtem Rechte pochen können), so scheint für die Schweden diese Frage entschieden zu sein: sie können des Südens nicht entraten. Die Gründe ahnen wir: die relativ kurze eigene künstlerische Tradition, die noch größere Entfernung vom Süden, die eine noch heißere Sehnsucht erweckt, die Verträumtheit, die zugleich zarte und schwerblütige Phantasie, die der Entzündung am Gegensätzlichen noch stärker bedürftig ist, um schöpferische Spannung zu erzeugen. Zugegeben sei indessen, daß letzten Endes auch hier die künstlerische Potenz ausschlaggebend ist. Der eine Munch scheint die höchsten und eigenen schöpferischen Möglichkeiten des Nordens sichtbar zu machen. Auf der einsamen Höhe dieses Norwegers aber steht heute kein Künstler in Schweden, und soviel ist sicher, daß hier weit mehr Genie dazu gehören würde als in Deutschland, das Wesen der Nation ohne fremde Hilfe künstlerisch sichtbar zu machen. Wer bei uns — ob mit Recht oder mit Unrecht sei dahingestellt — längst sich berechtigt fühlen würde, seine landestümlich bedingte Sonderheit allein zum Zentrum seiner Fruchtbarkeit zu machen, der müßte im Norden noch lange dienen. Milles einen Eklektiker nennen, das hieße die geographischen und nationalen Besonderheiten seines Landes außer acht lassen. In ihm wohnt ein stolzes und leidenschaftliches, schwedisch gefärbtes und doch durchaus europäisches Künstlertum und wenn überhaupt, so wird man vor seinen Werken das paradoxe Wort von der Möglichkeit schöpferischer Rezeptionsfähigkeit aussprechen dürfen.

Außerhalb seines Landes für Milles einzutreten, ist deswegen so schwer, weil die Stärke seiner Begabung in seinen monumentalen Arbeiten liegt, die aus ihrer Umwelt nicht nur aus technischen Gründen nicht zu verpflanzen sind, sondern auch künstlerisch ohne sie ihr Bestes einbüßen würden: die Anpassung an die natürlichen Gegebenheiten und an den Geist der besonderen Aufgabe. Milles ist Denkmalplastiker. Von dieser Gattung besitzen wir in Deutschland nicht einen einzigen. Gottlob, sagen die Vertreter eines strengen l'art pour l'art-Standpunktes, denn Denkmal ist ihnen Verquickung von Kunst und Tendenz. In Wahrheit aber scheint mir dieser Mangel auf einen wunden Punkt in unserer skulpturalen Tätigkeit zu deuten: daß bei uns nicht mehr große volkstümliche Gedanken bildnerische Gestalt gewinnen. Das populäre Denkmal ist künstlerisch unzulänglich und das künstlerisch beste bleibt Ausstellungsplastik. Lederers Hamburger Bismarck mit seiner bestechenden Schein-Monumentalität bei innerer Leere und Kolbes meisterhafte Leipziger Jünglingsfigur für die gefallenen Buchhändler mit ihrer mißglückten Denkwalswirkung im Straßenbild sind als Symptome charakteristisch. Daß in Deutschland der Gedanke des Helden-Haines zur Ehrung der Gefallenen des Weltkrieges so starken Widerhall finden konnte, das liegt nicht zuletzt an der richtigen Witterung für die bei uns fast unüberwindlichen Schwierigkeiten einer als Sinnbild und als Kunstwerk gleich befriedigenden Lösung. Milles hat den Mut zu phantasievoller, lebendig aus volkstümlichen Vorstellungen schöpfender Erfindung und dazu den Takt einer gemäßigten, klugen, nicht gewaltsam persönlichen und immer handwerklich vollendeten monumentalen Formensprache. Eine große Anzahl von Denkmälern, darunter einige von höchster nationaler Bedeutung, dazu Brunnen und monumentale Schmuckskulpturen fangen an, das künstlerische Bild des Landes sichtbar zu bestimmen. Von ihrer Wirkung kann, fern von den Originalen, nur andeutend gesprochen werden. Rudbeckius, der große Gottesmann, der von sich gesagt hat, daß er nur Gott und der Sonne sich

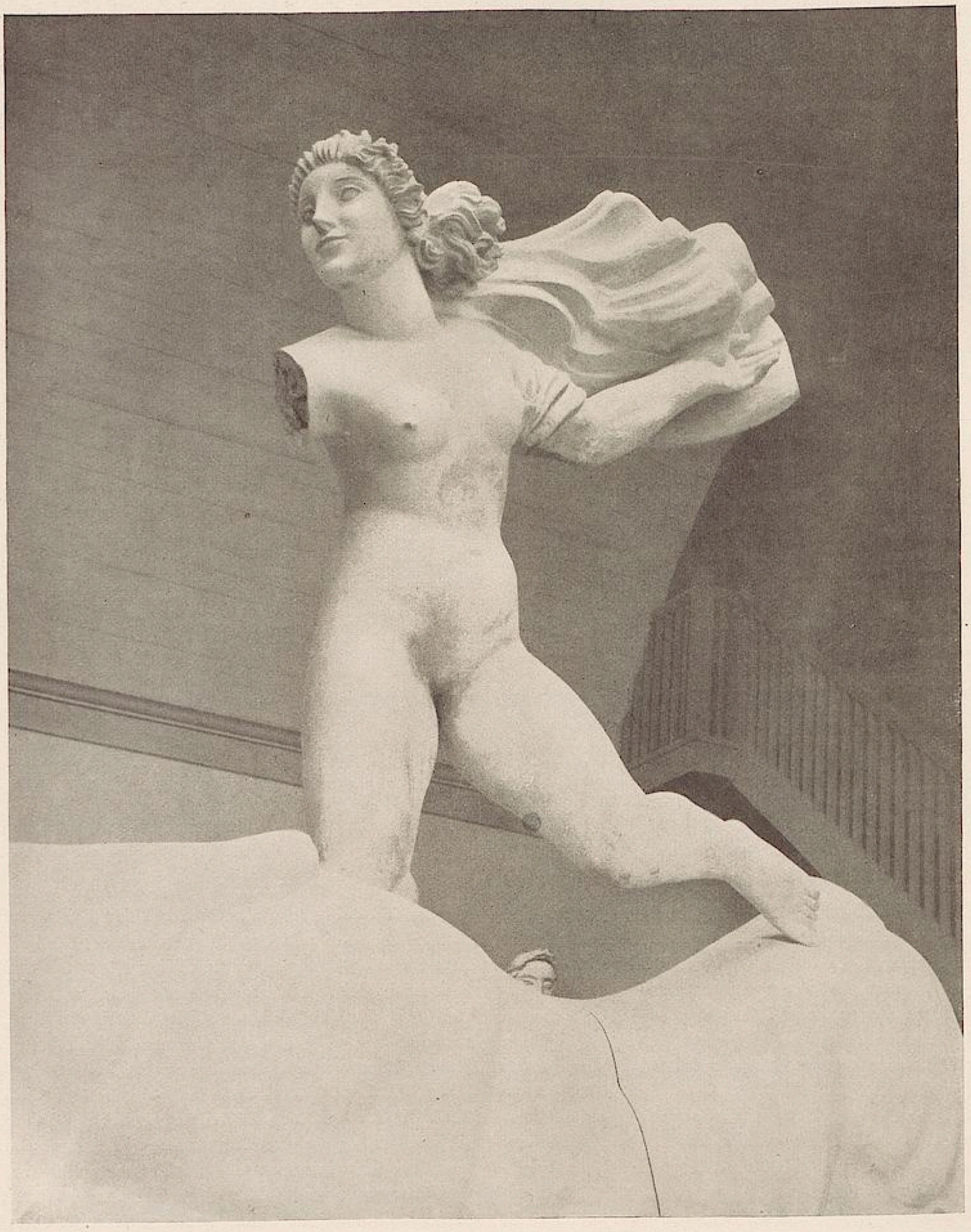
CARL MILLES, RUDBECKIUS-DENKMAL IN VÄSTERÅS

beuge, steht ruhig aufgereckt in seiner schweren Körperlichkeit, nur den Kopf jäh gewendet zum genius inspirator, der ihm die Sonne zuträgt. Wie diese Bischofsgestalt auf niedrigem, gedrungenem Sockel neben der Kirche einer schwedischen Landstadt gleichsam festgewurzelt dasteht, das ist ein klarer Ausdruck jenes „monumentalen Realismus“, den der Künstler erstrebt. Körper im Raum und zugleich klare volkstümliche Symbolisierung des schwedischen Reichsgedankens ist die weit überlebensgroße Sitzfigur des Gustav Wasa in der Halle des nordischen Museums in Stockholm. Golden, grau und rosa funkelt diese gewaltige thronende Gestalt wie ein Kultbild, Charakteristik des Renaissance-Fürsten, der mit silbernem Hammer die Menschen eigenhändig zu erschlagen beliebte, die ihm im Wege waren, und zugleich repräsentativer Ausdruck straffen Machtwillens eines ganzen Volkes. In der Nähe von Upsala, auf kiefernbestandenem Hügel, ragt auf einem Sockel von Findlingen, die zu steilem Turm geschichtet sind, eine Kriegergruppe auf, die den reitenden Führer eng umdrängt, Sten Sture, den schwedischen Volksbefreier. Daß ein solches Werk reife künstlerische Gestaltung und zugleich ein wirkliches „Mal“ für die Entzündung echten nationalen Hochgefühls werden konnte, darin liegt seine vorbildliche Stärke.

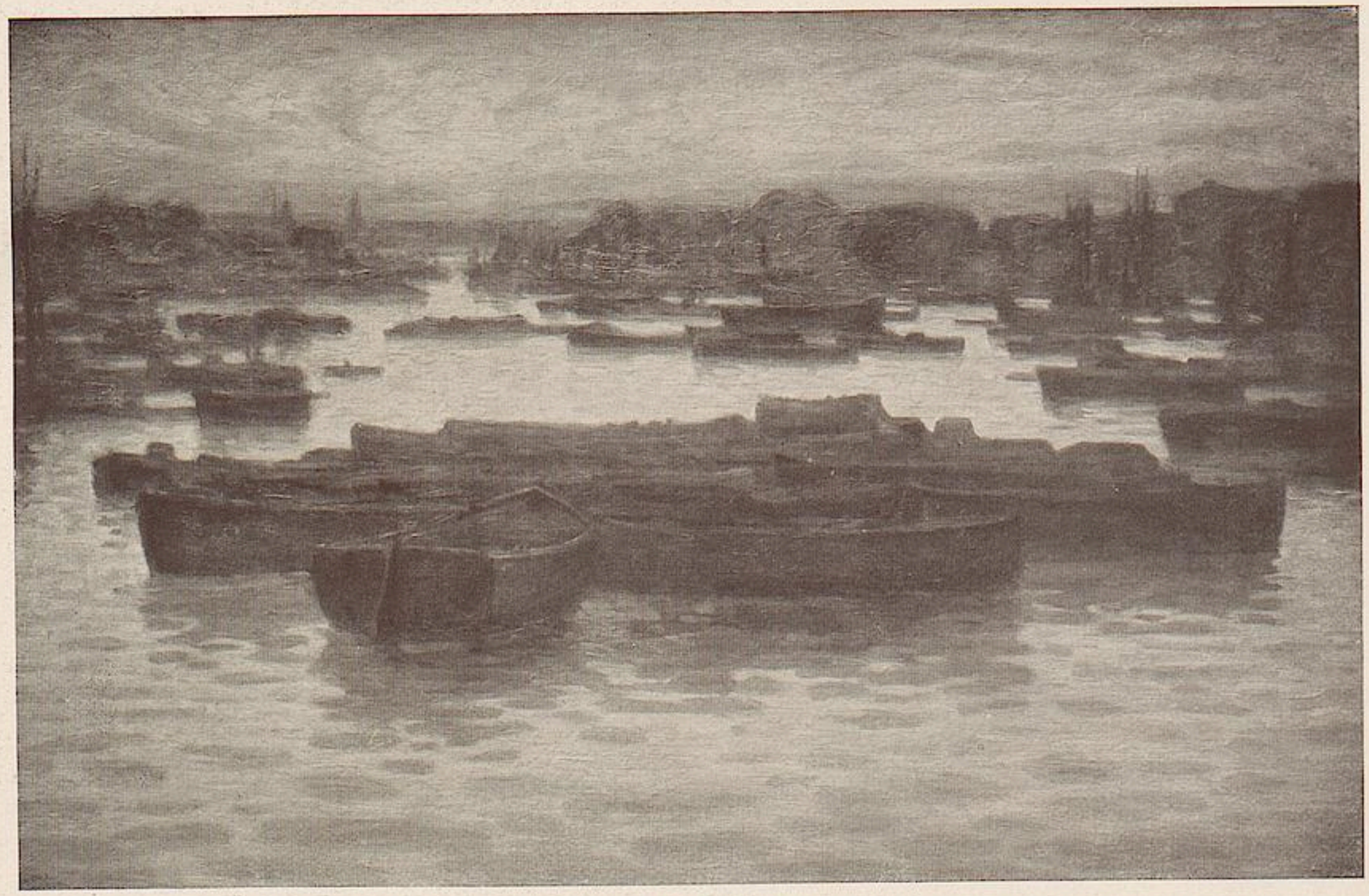
Weitere monumentale Werke von ähnlicher national-schwedischer Bedeutung harren der Vollendung. Bestimmend auf das Stockholmer Stadtbild verspricht das Tegnér-Denkmal am Fuß der Schloßbrücke einzuwirken, wohl bisher des fünfzigjährigen Künstlers glücklichster Wurf. Des Dichters Bildnis wird nur in Form eines Medaillons den Sockel zieren. Das eigentliche Denkmal ist eine mehr als doppeltlebensgroße Jünglingsgestalt, ein Sonnen-Sänger, mit weit ausgebreiteten Armen, nackt, mit antikischem Helm. Wie hier klassische Formensprache Sehnsucht ausdrückt und Sehnsucht zügelt, das ist groß und nordisch in des Wortes edelster Bedeutung. Noch eine Steigerung nach der Seite der Gestaltung eines sehr differenzierten Pathos bedeutet die Schnitzfigur eines zerknirscht im Gebet knienden Swedenborg, Teil eines Denkmalentwurfs für London. Ungewohnt stark für Milles wagt sich hier der Ausdruck ekstatischen Ringens an den Tag; der Künstler darf es, da er die innerlich adäquate, aber doch geschlossene, klar überschaubare künstlerische Form dafür gefunden hat.

CARL MILLES, SWEDENBORG
TEIL EINES DENKMALSENTWURFS FÜR LONDON
HOLZ

Diese Entwicklung zum klassischen Monumentalstil persönlicher Prägung hat sich bei Milles nicht über Nacht vollzogen. Fast wie eine Renaissance-Legende mutet es an, daß sowohl Sten Sture- als Gustav Wasa-Denkmal in zwanzigjähriger Arbeit unzählige Umformungen erfahren mußten, bis sie — beide erst 1925 vollendet — in ihrer letzten, überzeugenden Gestalt erstanden. Milles hat in Paris unter Rodins Einfluß gelernt, Hoetger ist eine Zeitlang sein Weggenosse gewesen. Nach Schweden zurückgekehrt, haben ihn zwei Gefahren entgegengesetzter Richtung bedroht: ein universaler Eklektizismus, wie er in Schweden, zumal in der Architektur, fast ausnahmslos herrschend ist, und eine allzu stofflich bedingte, oft ein wenig sentimental-literarische Phantasie. Aus beiden hat sich auf der Höhe seines Schaffens sein starker bildnerischer Genius emporgerungen zu monumentalen Leistungen, an denen die europäische Kunstgeschichte nicht mehr vorübergehen kann.



CARL MILLES, EUROPA. FRAGMENT EINER BRUNNENFIGUR. GIPS



PRINZ EUGEN, PRAHME

DIE AUSSTELLUNG SCHWEDISCHER KUNST

VON

GUSTAV PAULI

Als einen Gegenbesuch nach der Ausstellung deutscher Kunst in Stockholm begrüßen wir jetzt in Deutschland* eine Reihe schwedischer Maler, alle jene, die im letzten halben Jahrhundert der Kunst ihres Landes die Wege gewiesen haben. Museen und Privatsammler haben sich von ihrem Besitz getrennt und die Künstler haben aus eigenem Vorrat reichlich dazu getan, um den Deutschen ein Bild der Entwicklung zu zeigen, die von Ernst Josephson bis zu Otte Sköld reicht — ein Bild, wie es so vollständig im Ausland überhaupt noch nicht gezeigt worden ist. Schon aus diesem Grunde verdient die Ausstellung unsere Aufmerksamkeit und unseren Dank.

Vorab sei es gesagt, daß in solchem Falle nicht allein das Einzelne zu würdigen sei, sondern zunächst das Ganze in seinem organischen Zusammenhang als Ausdruck der nationalen Begabung. Ein erster Rundgang zeigt uns manche vertraute Züge, aber eine stetigere und ruhigere Entwicklung als wir sie bei uns erlebten. Es fehlen die revolutionären Wüteriche, die radikalen Expressionisten, Kubisten, kurz, alle die Schreckgespenster friedlicher Bürger. Mit Erstaunen sehen wir, daß die Kurve der Entwicklung von der Generation der sechziger Jahre ohne jähe Unterbrechung oder Zickzackbewegung bis zu jener neuen Sachlichkeit gelangt, die jetzt in Europa tonangebend geworden ist. Anfang und vorläufiges Ende der Entwicklung finden ihr Analogon in Deutschland. Das aufregende Zwischenspiel fehlt — und mit ihm scheint auch die verhängnisvolle gehässige Entzweiung zwischen Künstlerschaft und Publikum zu fehlen.

Dies dürfte nicht oder doch nicht allein damit zu erklären sein, daß Schweden von den Schrecken des Krieges und eines jähen Umsturzes verschont geblieben ist, daß es liberal regiert wird und weniger unter haßerfüllter Parteiwut zu leiden hat. Wir möchten es vielmehr ganz einfach auf die größere Einheitlichkeit seines nordrassischen Volkstums zurückführen. Die allermeisten dieser Künstler haben in Paris studiert, manche leben noch dort. Auch spüren wir wohl einen Nachhall von verschiedenen Franzosen — allein es fehlen

* Anmerkung der Redaktion: Die Ausstellung war zuerst und am vollständigsten in der Hamburger Kunsthalle zu sehen, dann in Lübeck und wird jetzt in Berlin im Kronprinzenpalais gezeigt.

die offenkundigen und unselbständigen Nachahmer. Und sie fehlen nicht nur auf dieser Ausstellung. Auch in Schweden habe ich sie nicht gefunden. Vielmehr ist es so, daß die nordischen Meister Frankreich, Italien oder Spanien mit einer gewissen Geruhsamkeit auf sich wirken lassen. Sie sehen die Dächer von Paris mit dem Blick des Romantikers an und die Natur des Südens mit dem stillen Humor des Nordländers. Und gerade weil sie so, als Fremde, beobachten, gelingt es ihnen, dem Süden neue Seiten abzugewinnen. Hier sehen wir das italienische Dorf so phrasenlos intim, wie wir es noch nicht gemalt gesehen haben und richtige italienische Bauern, wie sie für die älteren Italienfahrer überhaupt nicht existierten.

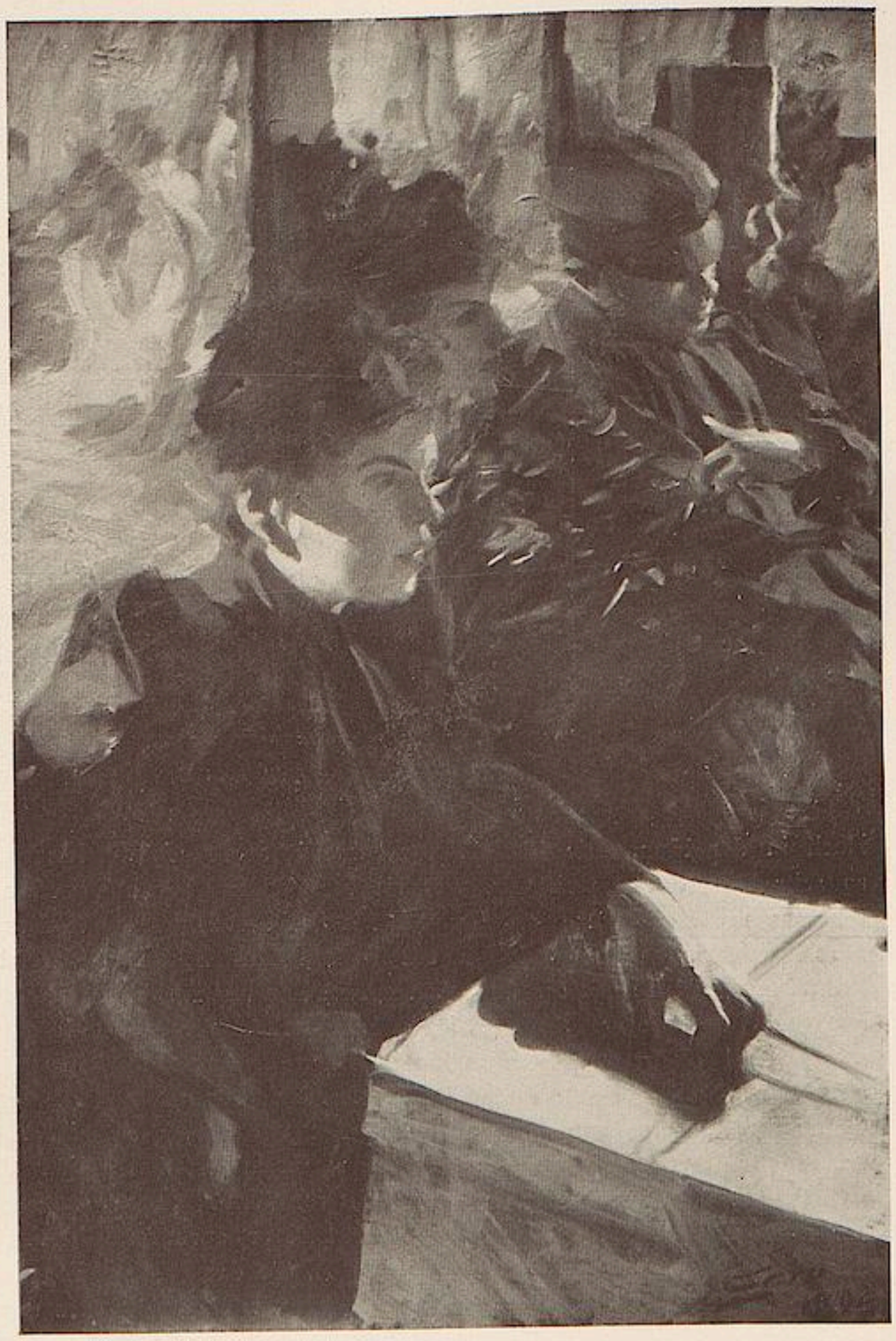
Der dargestellte Zeitabschnitt bedeutet für Schweden die erste Erhebung einer unverkennbar nationalen Kunst. (Früher stand man in stärkerer Abhängigkeit vom südlicheren Europa.) Die erste Generation der hier Vertretenen war wohl in Paris geschult, aber sie kehrte beizeiten nach Schweden zurück, um nun die Heimat zu entdecken. (Gleichzeitig mit ähnlichen Bestrebungen in Deutschland.) Karl Nordström, der Prinz Eugen, Jansson und Karl Wilhelmsson malten jeder auf seine eigene Art die nordische Landschaft (am beseeltesten Eugen); Carl Larsson verherrlichte das Leben der schwedischen Familie auf dem Lande; Liljefors und Kreuger malten nordische Tierbilder. Richard Bergh, der auch ein gewandter Kunstschriftsteller war, prägte damals den Satz: in Paris kann der Maler malen lernen, im Norden muß er ein Dichter sein. Selbst so international eingestellte Persönlichkeiten wie Josephson, Zorn und Oscar Björck erscheinen mit betont schwedischen Bildern, von denen leider auf unserer Ausstellung einige besonders bezeichnende fehlen mußten.

Aus der nächsten Nachfolge, die in entfernter Beziehung zu französischen Impressionisten steht, seien Karl Isakson, Ivan Agueli, Gösta Sandels hervorgehoben. Die motivische Betonung der Heimatkunst hört nun wieder auf, das jüngere Geschlecht der Grünewald, Dardel, Sköld, Linnqvist, Jolin wendet sich mit Vorliebe nach Paris, oder es sucht seine Motive in Südeuropa; aber das Ziel einer unverkennbar nationalen Anschauung und Formgebung ist erreicht.

Gewisse Eigenschaften sind den Alten und Jungen gemeinsam: Diskretion im Gebrauch der Ausdrucksmittel, Anmut, Beweglichkeit, bisweilen eine kavaliermäßige Eleganz. Auch erweist sich bedeutsam die echt germanische Begabung für Illustration.

Soviel vom Ganzen! Und nun zu einigen der Namhaftesten. Die Ausstellung hat von jedem Künstler eine kleine Kollektion zusammengestellt, so daß dem Urteil eine breitere Basis gewährt wird.

Der allerbegabteste steht am Beginn: Ernst Josephson. Eine außerhalb Schwedens immer noch nicht genug bekannte Größe! Unerhört vielseitig, Maler, Dichter, Musiker. In Paris, in den Niederlanden, in Spanien bewandert, doch



ANDERS ZORN, IM OMNIBUS

einer von jenen, die überall empfangen, ohne sich zu verlieren. Die Ausstellung enthält ein paar Meisterwerke von ihm: die Schmiede, die dunklen Bildnisse der Damen Bagge und Geijerstam, das emailhaft gemalte helle der Frau Rubenson. Das merkwürdigste Bild seiner späteren gesunden Jahre mußte leider in Schweden bleiben — der Strömkarl: ein unerlöster Geist der Natur, der in Gestalt eines blonden Jünglings an einem Wassersturz geigend sitzt, ganz romantisch gefühlt, aber besser gemalt als analoge deutsch-schweizerische Erfindungen. In den Zeichnungen und Bildern seiner kranken Jahre (seit 1888) wandelt er sich selber zum unerlösten Dämon, ins Unbegrenzte schweifend. Sein Genius hat ihn wahrlich nicht verlassen, er glänzt manchmal heller als zuvor — und dennoch ist es bedauerlich, daß man in Deutschland nach Ausstellungen der letzten Vorkriegszeit nur auf solche krankhaft unbeherrschten Zeichnungen und Bilder das Urteil über ihn gründete. — Mit Anders Zorn feiert man Wiedersehen vor einigen seiner glänzendsten Bilder, dem Coquelin d. J., dem Omnibus, dem

IVAN AGUELI, NILLANDSCHAFT

Hoch in der Idun. Die Nuditäten fehlen, insofern nicht so sehr bedauerlich, weil das, was sie von jenen Bildern scheidet, nicht ein höheres Maß von Kunst ist. Von Richard Bergh erscheint unter anderem ein bedeutendes Bildnis Strindbergs, von Björck die äußerst elegante Baronin Trolle. Larsson und Liljefors lernen wir in Frühwerken als geschmackvoll diskrete Freilichtmaler kennen. Prinz Eugen offenbart sich allmählich als der führende Landschafter seiner Generation, der es auf seine schlichte Art versteht, die ernsten Stimmungswerte der schwedischen Natur anschaulich zu machen. Auf ihn paßt das Wort Berghs von dem Dichter der nordischen Landschaft vorzugsweise. Daß er auch an der Spitze jener schwedischen Künstler steht, die das echte Fresko wieder zu Ehren gebracht haben, kann die Ausstellung natürlich nicht erweisen. Eine kleine Skizze zu dem großen Wandbild mit dem Blick auf Stockholm in der Pfeilergalerie des Stockholmer Stadthauses erweckt keine Vorstellung von der Wirkung des vollendeten Ganzen.

Eine Überraschung bedeutet Ivan Agueli. Er ist nicht alt geworden und auf Ausstellungen zu seinen Lebzeiten kaum hervorgetreten. Kein deutsches Lexikon meldet seinen Namen. Wir sehen von ihm nur eine Auswahl seiner ägyptischen Reisestudien. Diese enthüllen aber eine ungewöhnlich feine Malerbegabung, die sich in gedämpften auf Grau gestimmten Harmonien auszusprechen liebt.

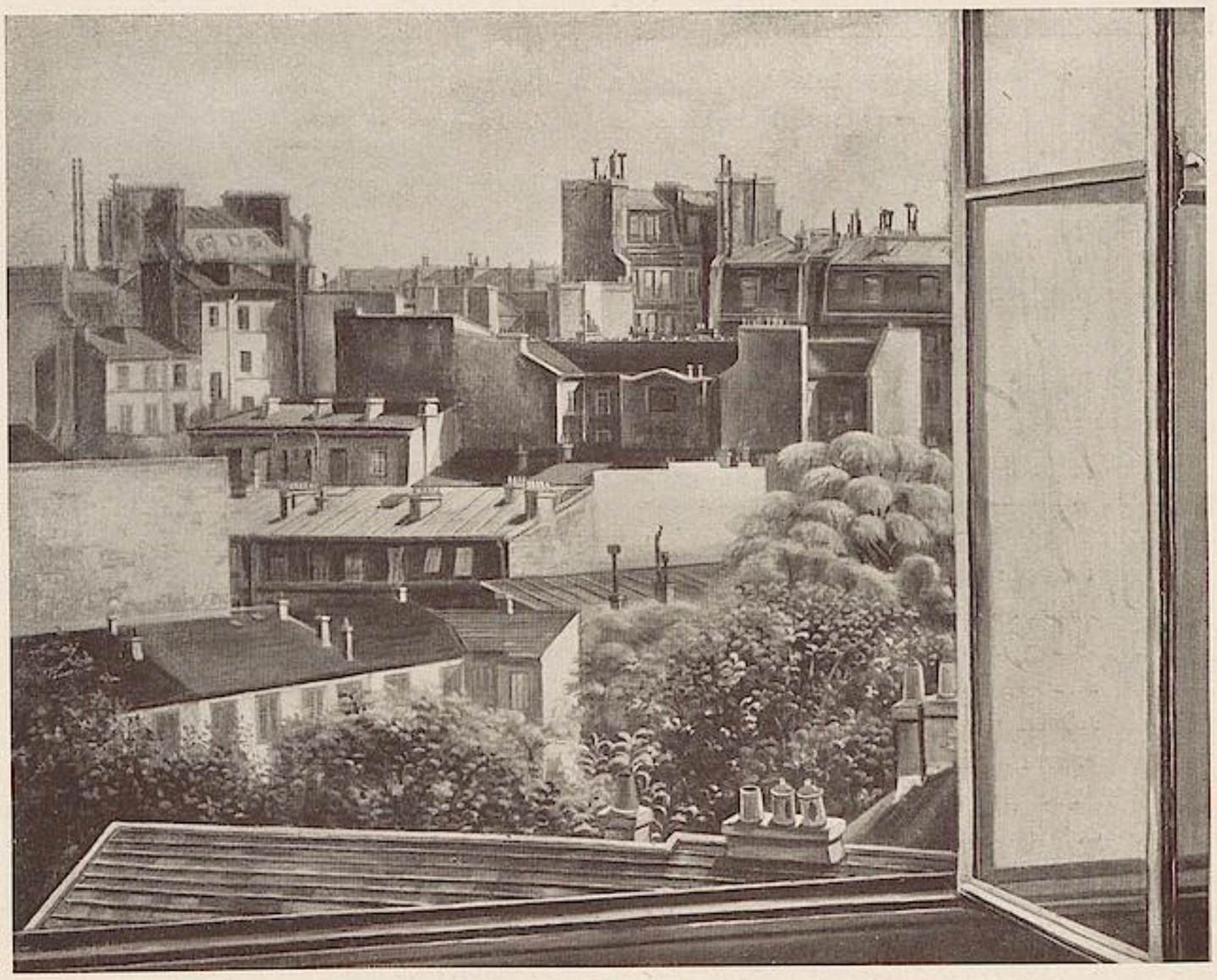
An der Spitze der Jüngeren stehen Grünewald, Leander Engström und Dardel. Grünewald gilt in Schweden wohl als der führende Expressionist. Nun — er ist in dem Sinn

OTTE SKÖLD, NACHTSTIMMUNG

und in dem Maß der beweglichen Begabung etwa unserem Pechstein vergleichbar, wenn auch feiner differenziert. Von Leander Engström sehen wir aus früherer Zeit die streng bewegte fast monochrome Komposition einer nordschwedischen Bergstromlandschaft. Daneben neuere stark-farbige dekorative Bilder. Nils von Dardel, in Montmartre inspiriert, versteht es geistreich und spielerisch den guten Bürger mit rätselvollem Ulk zu verblüffen. Die „schwarze Diana", die auf einem großen Aquarell, begleitet von ihrem Jagdgetier, auf einen Wald voll Affen losmarschiert, wirkt wie ein gesteigerter Oberländer. Sein stärkstes Bild auf der Ausstellung ist die sehr lustige Johannisnacht mit einer geschlossenen Rotte verliebter Bauernpärchen.

Unter der Schar der „Sachlichen" zeichnet sich Otte Sköld aus. Seine Pariser Ansichten sind eben nur im Motiv Paris. Bisweilen berührt er sich mit den norddeutschen kleinbürgerlichen Meistern der Frühromantik. Es kommt alles wieder — wenn auch auf einer anderen Ebene, und analoge politisch-wirtschaftliche Vorbedingungen bringen analoge Kunst hervor. Unter seinen Geistesverwandten nennen wir den sensiblen Hilding Linnqvist (Boulevard Edgard Quinet!), Axel Nilsson, Arthur Percy, Eric Hallström, Einar Jolin und Gideon Börje. Vera Nilsson erscheint mit naiv echten Kinderbildern und Zeichnungen. — Von den Illustratoren dürfte als Mitarbeiter eines bekannten Witzblattes wohl nur Albert Engström in Deutschland bekannt sein. Die ausgezeichneten Kurt Jungstedt, Arvid Fougstedt und Ivar Arosenius verdienen aber nicht minderes Ansehen.

Wie jede Ausstellung wird auch diese selbstverständlich von der Malerei des Staffeleibildes beherrscht. Daß in dem modernen Schweden auch die monumentale Wandmalerei gedeiht, zum Beispiel in den Fresken des Prinzen Eugen und in den Mosaiken von Forseth, kann man auf einer Ausstellung natürlich nicht erfahren. Auch bekommt man notgedrungen nur eine unvollkommene Vorstellung von dem Wert der schwedischen Plastik, obwohl einige ausgezeichnete Büsten von Christian Eriksson, dekorative Skulpturen von Karl Milles, die Gruppen von Ivar Johnsson und Gerhard Henning vorhanden sind. Und schließlich mußte die Architektur gänzlich außer Betracht bleiben. Sie bildet ein Kapitel für sich, das mit den neuen Kirchen und Schulbauten und mit Östbergs Stockholmer Stadthaus eine Reihe bedeutende europäischer Denkmale umfaßt.



OTTE SKÖLD, AUSSICHT VOM ATELIER

WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON

AUSGESTELLT IN DER GALERIE KARL HABERSTOCK, BERLIN

CHRONIK

Der Umbau des Berliner Opernhauses. Die Leidensgeschichte des Berliner Opernhauses begann im Jahre 1910, als zur Umgestaltung des Bühnenhauses der hohe Schnürbodenaufbau und die seitlichen Anbauten errichtet, am Zuschauerhause aus feuerpolizeilichen Gründen die eisernen Außentreppen angebracht wurden. Man konnte sich damals trösten, da es hieß, dies alles sei nur ein Provisorium, nach der Vollendung des neuen großen Opernhauses an der Stelle des alten Krollschen Theaters solle der Knobelsdorffsche Bau in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Aber nach dem Kriege fiel der Neubauplan, die Krolloper wurde nur umgebaut, und das alte Opernhaus blieb weiter die „große Oper" Berlins, für die es im Grunde zu klein war. Das Provisorium wurde verewigt, und es dient nun zum Ausgangspunkt weiterer Anbauten, die nicht nur eines der edelsten Denkmäler der friderizianischen Zeit für immer verunstalten, sondern auch den schon zur Genüge verschandelten Platz am Opernhause, der noch vor zwanzig Jahren einer der schönsten Plätze Berlins gewesen ist, weiter beeinträchtigen werden. Nach den Plänen des Finanzministeriums wird das Bühnenhaus jederseits um sechs Meter verbreitert, die Anbauten werden in voller Höhe emporgeführt, die die Fassadengestaltung des alten Hauses fortsetzen, und aus dem einstigen langgestreckten Redoutensaal wird ein Gebäude mit kreuzförmigem Grundriß, das in dem klotzigen Turmaufbau gipfelt.

War das notwendig? Wären nicht die vier Millionen, die diese Flickarbeit kosten soll, bei dem Umbau der Krolloper zu einem allen Ansprüchen genügenden großen Opernhause besser verwendet worden? Der Knobelsdorffbau hätte für kleine Spielopern vorbehalten bleiben können wie das Residenztheater in München, und der Platz am Opernhaus, der durch den hohen Dachaufbau der alten Bibliothek, durch die wahrhaft abscheuliche Aufstockung der Dresdener Bank und durch den Einschnitt des Bahntunnels mit den zugehörigen „gärtnerischen Anlagen" wahrhaft zur Genüge verunstaltet ist, hätte nicht durch den neuen Ausbau, der die Hedwigskirche in den Winkel drückt, endgültig aus der Form gebracht zu werden brauchen. Als ein kleines Pflaster auf die Wunde wird eine Umgestaltung des Platzes versprochen: der Tunnel soll verschwinden, mit ihm die Hecke und die Baumgruppe hinter dem Denkmal der Kaiserin Augusta, das vorn an die Straße gerückt werden soll, um den Platzraum frei zu machen. Aber wenn hier in der Tat etwas gebessert wird, so ist der Trost gering, denn dem Knobelsdorffbau ist das Urteil gesprochen. Der Landtag hat in seltener Einmütigkeit die Pläne des Finanzministeriums gebilligt — allein die Zentrumspartei lehnte auf den sehr

berechtigten Einspruch der Hedwigkirchgemeinde hin ab —, die erste Baurate ist bewilligt, und die Arbeit bereits begonnen. All das geschah sozusagen hinter verschlossenen Türen. Kein bedeutender Architekt wurde zu Rate gezogen. Die Öffentlichkeit blieb ausgeschaltet. Das Schicksal des Knobelsdorffschen Opernhauses wurde am Zeichentisch des preußischen Finanzministeriums entschieden. Geheimrätliche Unfehlbarkeit stellte sich taub gegen jeden berechtigten Einspruch, der ohnedies zu spät käme, da die Vertreter der Presse zu gehorsamer Entgegennahme eines Berichtes erst geladen wurden, nachdem die Bauarbeiter bereits ihren Einzug in das Opernhaus gehalten hatten.

Die Mannheimer Kunsthalle entwickelt sich unter ihrem neuen Leiter G. F. Hartlaub auf der von Wichert vorgezeichneten Linie in erfreulicher Weise weiter. Besonders zu rühmen sind die sehr anregenden und sorgfältig vorbereiteten Ausstellungen, die über den Ort hinaus starke Wirkung üben, zum Teil auch von hier aus an andere Städte weitergegeben werden konnten. An erster Stelle stand eine umfassende Übersicht über die neue Baukunst, der erste Versuch einer Darstellung der modernen Architektur in ihren hervorragendsten Vertretern. Interessant war ferner eine Ausstellung neuer Malerei unter dem Motto: „Die neue Sachlichkeit". Im Februar wurde eine Ausstellung alter und neuer Faschingsdarstellungen gezeigt, und für das Frühjahr ist eine große Blumenschau geplant, die Blumen in Natur und Kunst vereinen soll. Auch der Ausbau der Galerie hat weitere Fortschritte gemacht. Unter den Neuerwerbungen ist an erster Stelle ein bedeutendes Landschaftsbild Edvard Munchs zu nennen, eine Partie aus dem Garten Dr. Lindes in Lübeck darstellend, ferner eine Ansicht der Stockhorngruppe am Thunersee von Hodler. Die Corinthsammlung wurde durch ein Stilleben aus dem Jahre 1917 bereichert. Von den neuen Landschaften Kokoschkas gelangte die Amsterdamer Ansicht in den Besitz der Mannheimer Kunsthalle. Im Zusammenhang mit der erwähnten Ausstellung „Die neue Sachlichkeit" wurden endlich Bilder von George Grosz und Dix erworben.

Die Pariser Nationalbibliothek hat eine Ausstellung mittelalterlicher Kunst veranstaltet, in der die unerhörten Schätze der Handschriftenabteilung seit langer Zeit zum ersten Male einem weiteren Publikum zugänglich gemacht wurden. Hängen die malerischen Erzeugnisse späterer Epochen jedermann erreichbar in den öffentlichen Museen, so ruhen die Buchmalereien streng verwahrt in Bibliotheken. Um

ABENDKLEID
TAILLE UND ROCKANSATZ ROSA-LILA, GOLDBROKAT PELZSTREIFEN

TEEKLEID. SCHWARZER TAFT MIT BUNTER WOLLSTICKEREI. KRAGEN UND UNTERER ÄRMEL AUS ROSA UND LILA CHIFFON

FÜR DEN ABEND
SCHWARZER TAFTUMHANG

FÜR DEN NACHMITTAG
SCHWARZES TAFTKLEID

VON EINER MODENSCHAU BEI HERM. GERSON, BERLIN
FÜR „KUNST UND KÜNSTLER" GEZEICHNET
VON MARLICE HINZ

TH. HOSEMANN, DIE SCHWEMME
DER DICHTER KALISCH, DER ZEICHNER SCHOLZ (KLADDERADATSCH) UND
HOSEMANN AUF DEM WEGE ZUR SCHWEMME AM HEUTIGEN
LÜTZOWPLATZ IN BERLIN. 1853

AUSGESTELLT IM ANTIQUARIAT PETER KRONTHAL, BERLIN

so stärker war der Eindruck dieser Ausstellung, in der ein ganzes Jahrtausend mittelalterlicher Kunstentwicklung in seinen edelsten Erzeugnissen sich darstellte. Das Medaillenkabinett hatte die kostbarsten Münzen der Epoche, das Kupferstichkabinett die seltenen Einblattdrucke des späten vierzehnten und des fünfzehnten Jahrhunderts beigesteuert. Es gesellten sich Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedearbeiten hinzu, um ein Gesamtbild mittelalterlicher Kleinkunst zu geben, wie es an keiner anderen Stelle so glänzend und reichhaltig gezeigt werden könnte.

Die Sammlung John Quinn, die sich eines bedeutenden Rufes erfreute, als stärkste Repräsentation moderner französischer Malerei in Amerika, wurde nach dem kürzlich erfolgten Tode ihres Besitzers durch Joseph Brumme in New York ausgestellt, um freihändig verkauft zu werden. Die Sammlung enthielt einige Bilder von Cézanne, unter denen am meisten das frühe Porträt des Vaters interessierte, zwei Gemälde von Toulouse Lautrec, sechs von Seurat — das bedeutendste, der Zirkus, soll als Vermächtnis dem Louvre anheimfallen —, und einige Werke von Henri Rousseau, darunter einen großen Urwald und die sonderbare Darstellung der schlafenden Zigeunerin mit dem Löwen. Im übrigen schien der Sammler mehr Wert auf Quantität als auf strenge Auswahl des Besten gelegt zu haben. Er besaß nicht weniger als vierzig Bilder von Picasso, ähnlich umfangreiche Serien von Werken Derains und Pascins, zahlreiche Gemälde von Matisse, Redon, Vlaminck, Rouault. Das seltsame Kunterbunt der Sammlung Quinn wurde vervollständigt durch die „Enthauptung des Täufers" von Puvis de Chavannes, Ingres' Darstellung Rafaels und der Fornarina und eine Austreibung der Wechsler von Greco. Im ganzen war die Sammlung eher eine Enttäuschung und stellte dem Kunstverständnis ihres Schöpfers, der sich von einigen begeisterten Malerfreunden hatte beraten lassen, kein sonderlich günstiges Zeugnis aus.

Gustave Geffroy ist siebzigjährig am 5. April in Paris gestorben. Er war einer der ersten Vorkämpfer der Impressionisten. In den acht Bänden der „Via artistique", die seit dem Anfang der neunziger Jahre erschienen, trat er für Manet, Cézanne, Renoir, Monet, Degas, Sisley, Pissarro ein. Er war einer der bedeutendsten Publizisten seiner Zeit und ist ebensosehr als Politiker wie als Kunstschriftsteller hervorgetreten. In den Tagen der Dreyfus-Affäre stand er zur Seite Clémenceaus, der ihn im Jahre 1918 zum Direktor der Gobelin-Manufaktur machte. Seine Versuche, dem alten Institut neues Leben zuzuführen, haben auf der vorjährigen Kunstgewerbeausstellung Aufsehen erregt, allerdings auch vielfach berechtigten Widerspruch hervorgerufen.

Der Mainzer Dom, in dessen Mauerwerk sich schon seit Jahrzehnten bedrohliche Rißbildungen zeigten, ist neuerdings in seinem Bestande ernstlich gefährdet. Untersuchungen der Fundamente haben ergeben, daß der Pfahlrost, auf dem die Mauern stehen, durch die Senkung des Rheinwasserspiegels allmählicher Fäulnis ausgesetzt ist, so daß heut in einer Länge von etwa sechzig Metern das Gebäude seiner eigentlichen Stütze beraubt ist. Es erscheint fast als ein Wunder, daß die gewaltigen Steinmassen der Einsturzgefahr bisher getrotzt haben, denn die Wände beider Seitenschiffe zeigen bereits eine erhebliche Neigung nach außen. Man hofft, die Schäden durch Unterfangen der Fundamente mit starken Betonmassen heilen zu können. Die Sicherungsarbeiten werden mit größter Beschleunigung durchgeführt, es ist aber leider noch nicht alle Gefahr endgültig beseitigt, vor allem der gewaltige Westturm, der auf den vier Gurtbogen des Chores ruht, bereitet noch ernstliche Sorgen.

Aus Ägypten wird von einem neuen wichtigen Funde berichtet, der an Bedeutung das berühmte Grab des Tut Ank-amon angeblich weit übertreffen soll. Es handelt sich

um das Grab des Pharao Senefon, des Vorgängers des Cheops, dessen Regierungszeit um 3500 vor Chr. angesetzt wird. Dr. Reisner von der Mission der Harvard-Universität in Boston war bei der Freilegung des Felsplateaus, das von der Cheops-Pyramide zum Nil absteigt, auf eine Treppe gestoßen, die zu dem Königsgrabe hinabführte. Nach schwierigen Grabungsarbeiten gelangte man in die Totenkammer, in dem ein Alabastersarkophag unter einem großen und reichen goldenen Baldachin stand. Am Boden verstreut fanden sich zahlreiche Reste von Gegenständen aus Holz, Elfenbein und Gold. Bewahrheiten sich die Nachrichten, so wäre der amerikanischen Mission einer der wichtigsten Funde der neueren Zeit geglückt, da ein nicht geplündertes Königsgrab der 3. Dynastie eine ungewöhnliche künstlerische Ausbeute verspricht.

Ein Sportforum soll auf dem an das Stadion grenzenden Gelände im Berliner Grunewald errichtet werden. Zu einem engen Wettbewerb waren sechs Architekten aufgefordert worden, und der erste Preis wurde dem Projekt der Brüder March zugesprochen. An diesem Urteil des Preisgerichts wurde vielfach Kritik geübt, wie uns scheint mit Recht. Ein Entwurf Hans Poelzigs scheint so große Vorzüge aufzuweisen, daß es nicht recht verständlich ist, wie man an ihm vorbeigehen konnte, um so mehr als die Brüder March einige Bestimmungen des Wettbewerbes außer acht gelassen hatten, und auch das Preisgericht so grundlegende Änderungen ihres Planes für wünschenswert bezeichnete, daß gewisse Vorzüge der Grundrißgestaltung damit wieder hinfällig werden müßten. Von anderen Projekten entsprach Hermann Dernburgs landhausartige Anlage nicht ganz dem Charakter eines heutigen Sportplatzes. Bruno Taut hatte einen gutgegliederten Gebäudekomplex entworfen. Aber Poelzigs Forum schien überlegen durch die klare Grundrißlösung in Verbindung mit einer ebenso phantasievollen wie einfachen architektonischen Gestaltung.

In der nördlichen Mongolei sind neuerdings von einer russischen Expedition Ausgrabungen veranstaltet worden, die hochbedeutende Funde zutage gefördert haben. Es handelt sich um Gewebereste, die aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert stammen und auf die Wanderung der Formen von Griechenland bis zum äußersten Osten ein neues Licht werfen. Es sind rein chinesische Stoffe gefunden worden, deren Stil durchaus dem Charakter der Han-Zeit entspricht, daneben Stoffe mit Darstellungen von Tierkämpfen, die dem bisher nur aus Metallarbeiten bekannten skythischen Kunstkreise angehören, endlich Reitergruppen und ornamentale Musterungen, die ihr unmittelbares Gleichnis in griechischen Vasenmalereien finden. Die ersten Berichte, die von der Leitung der Expedition erstattet wurden, haben berechtigtes Aufsehen erregt, da sie erwarten lassen, daß ein ebenso wichtiges wie dunkles Kapitel asiatischer Kunstgeschichte durch die neuen Grabungen aufgehellt werden wird.

Das Reichsehrenmal für die Opfer des Weltkrieges soll nach der Entscheidung des von der Reichsregierung eingesetzten Ausschusses in Mitteldeutschland errichtet werden, und es wird jetzt als Platz der Dolmar-Berg am Südwestrand des Thüringer Waldes unweit von Meiningen in Vorschlag gebracht. Der Gedanke erscheint uns so unglücklich wie möglich. Das Reichsehrenmal gehört in die Reichshauptstadt. Es war angeregt worden, die Neue Wache von Schinkel zu einer Gedächtnishalle umzugestalten. Der Gedanke war so gut, daß man meinen sollte, er hätte nur ausgesprochen zu werden brauchen, um auch angenommen zu werden. Aber wieder einmal siegte die törichte Angst vor Berlin, und das Ehrenmal wird in die ländliche Einsamkeit verbannt, wo es in den ersten Jahren vielleicht das Ziel zahlreicher Pilgerfahrten sein, in späteren Zeiten aber zu einer Kuriosität herabsinken wird, ähnlich der Walhalla bei Regensburg, die heut nur noch von neugierigen Ausflüglern aufgesucht wird. Frankreich hat in dem Grabe des unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen in Paris eine wahrhaft volkstümliche Heldenehrung geschaffen. Soll das Reichsehrenmal wirklich in Thüringen errichtet werden, so wäre es die Aufgabe Preußens, den Gedanken der Gedächtnishalle in Berlin für sein Teil zu verwirklichen.

Eine internationale Kunstgewerbeschau in Deutschland soll nach dem Wunsche der beteiligten Kreise für eines der nächsten Jahre vorbereitet werden. Die Anregung ist von dem Werkbund ausgegangen, dessen Mitglieder sich begreiflicherweise dadurch benachteiligt fühlen, daß Deutschland auf der vorjährigen Pariser Ausstellung nicht vertreten war. Aber schon erhebt sich Widerspruch, da der Werkbund von der jüngeren Künstlerschaft nicht mehr als die allein berufene Vertretung des deutschen Kunstgewerbes anerkannt wird. Schwierigkeit bereitet auch jetzt bereits die Frage der zu wählenden Örtlichkeit. Dresden, das eine gute Ausstellungstradition besitzt, hat seinen Anspruch angemeldet. Köln verweist auf den vorzeitigen Abbruch der Werkbundausstellung von 1914, die nun gleichsam ihre Fortsetzung finden sollte. Berlin hätte als Reichshauptstadt ein natürliches Anrecht auf die Ausstellung.

Nach unserer Meinung wäre es ein schwerer Fehler, eine Neuauflage der Pariser Ausstellung in dem kurzen Abstande von etwa vier Jahren zu versuchen. Es war der allgemeine Eindruck aller ernsthaften Besucher, daß die vorjährige Kunstgewerbeausstellung in Paris in vielen Punkten versagt hat, und es würde kaum möglich sein, mit besserem Erfolg nochmals zur Teilnahme an einer ähnlichen Veranstaltung in Deutschland zu werben. Man sollte sich auf eine deutsche Veranstaltung beschränken und diese so sorgfältig wie möglich vorbereiten.

Paris war lehrreich vor allem durch seine Fehler, die nicht wiederholt werden dürfen. Es war das Grundübel der Pariser Ausstellung, daß sie Kunstgewerbe in provisorischen Pavillons und Hallen zeigte, daß sie die Baukunst nebensächlich behandelte, ihr nur die Aufgabe zuwies, einen behelfsmäßigen Rahmen herzustellen, der in seiner unorganischen Anlage den Gesamteindruck aufs schwerste beeinträchtigte. Eine deutsche Ausstellung sollte darum den umgekehrten Weg einschlagen und anstatt des Kunstgewerbes die Baukunst als solche in den Mittelpunkt rücken.

Eine große Bauaufgabe sollte zum Anlaß genommen werden. Das Programm aber müßte alle Künste, von der Baukunst bis zur Malerei, einschließlich des Kunstgewerbes, umfassen.

BERLINER AUKTIONEN

Die schon vor zwei Jahren erfolgte Auseinandersetzung zwischen dem Königshaus und dem Freistaat Sachsen hat insofern ein erfreuliches Ergebnis gezeitigt, als die ehemals königlichen Kunstsammlungen im wesentlichen unvermindert in das Eigentum des Staates übergegangen sind. Der dem Hause Wettin verbliebene Kunstbesitz soll in dem Schlosse Moritzburg untergebracht und dort ebenfalls der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Eine Reihe entbehrlich scheinender Gegenstände wurde am 23. März bei Paul Cassirer in Berlin versteigert. Es handelte sich in der Hauptsache um Porzellan, das zum Teil aus dem Johanneum, zum Teil aus einem Gräflich Brühlschen Landsitz stammte, um ein Material also von einwandfrei bester Provenienz, da die Johanneum-Marke eine absolute Garantie für die Datierung chinesischen Porzellans in die K'ang-hsi- oder Yung Chêng-Zeit bietet. War die Auktion in ihren Beständen auch nicht mit den großen Dubletten-Versteigerungen zu vergleichen, die von den Dresdener Museen vor sechs Jahren bei Lepke veranstaltet wurden, so hat sie doch einen wertvollen Nachtrag zu diesen denkwürdigen Verkäufen und rechtfertigte das Interesse, das ihr von Sammlerkreisen entgegengebracht wurde.

Es ist in Anbetracht der immer noch schwierigen Lage des deutschen Kunstmarktes als ein Erfolg zu buchen, wenn mit wenigen Ausnahmen die etwa vierhundert Nummern zählende Porzellansammlung zu angemessenen Preisen Käufer fand, wenn Hauptstücke wie die zwei großen Dragonervasen, die allerdings ins Ausland gingen, 12000 Mark, der Satz von fünf Augustus Rex-Vasen sogar 23000 Mark brachten. Unter dem Japanporzellan ragten drei komplette Kamingarnituren, aus je drei Deckelvasen und zwei Stangenvasen bestehend, hervor, die mit 2000, 2500 und 3700 Mark bewertet wurden. Die Reihe der Chinaporzellane setzte ein mit einigen sehr schönen Deckelvasen, die zwischen 500 und 900 Mark kosteten. Zwei Wandbrunnen brachten fast 5000 Mark, ein besonders kostbarer großer Teller mit einer stilisierten Chrysanthemumblüte im Mittelfeld und blaugespritzten Grund mit Goldmalerei wurde mit 5300 Mark zugeschlagen. Zwei Trankopferbecher in Email sur biscuit kosteten 2000 Mark.

Nicht sehr teuer waren die italienischen Majoliken. Zwei gute Albarelli aus Faenza mit Heiligenfiguren in Blattornament bemalt, wurden mit 1050 Mark bezahlt, ein Urbino-Teller mit Pyramus und Thisbe, 1557 datiert, mit 380 Mark, ein zweiter Teller, ebenfalls Urbino, aus dem Jahre 1545 mit 810 Mark. Den höchsten Preis erzielte eine gebuckelte Schale aus Faenza mit einem Frauenbildnis in der Mitte, die 1060 Mark kostete.

Unter dem Meißener Porzellan aus Gräflich Brühlschem Besitz ragten die fünf Augustus Rex-Vasen, die bereits erwähnt wurden, weit hervor. Zwei andere Augustus Rex-Vasen mit blaßgelbem Fond fanden keinen Käufer, zwei ebenfalls gelbgrundige Deckelflaschen brachten 3800 Mark, vier plastisch reichverzierte, weißglasierte Vasen kosteten 1675, 2410 und ein Paar 6810 Mark.

Von den Gemälden interessierte am meisten das Bildnis Goethes, von J. F. A. Darbes 1787 in Karlsbad gemalt. Das Weimarer Goethe-Haus erwarb es um 7100 Mark. Im übrigen war das Bildermaterial nicht bedeutend genug, um stärkere Teilnahme zu wecken. Drei Bildnisse von Desmarées waren verhältnismäßig schwach und wurden mit wenig mehr als je 400 Mark zugeschlagen. Von fünf Bildern des Dresdener Dietrich fanden nur zwei mit 510 und 560 Mark Käufer. Landschaften von Johann Alexander Thiele kosteten 800 bis 1000 Mark. Relativ am besten bezahlt wurde ein Mädchenkopf von Greuze mit 6300 Mark.

Recht gut waren auch die Preise, die für die Blätter einer im Anschluß versteigerten kleinen Sammlung von Zeichnungen Menzels und Ludwig Richters angelegt wurden. 3200 Mark für den Kopf eines alten Mannes von Menzel aus dem Jahre 1894 war ein außerordentlich hohes Gebot. Eine Gouasche mit Darstellung eines Kircheninneren erzielte 3450 Mark, eine frühe Zeichnung der Klosterkirche in Berlin 1700, eine Zeichnung zu Kleists Zerbrochenem Krug 1210 Mark. Die Blätter von Ludwig Richter waren mit 300 bis 500 Mark ebenfalls hoch bewertet, ein Aquarell „Fischer im Kahn" kostete 1020 Mark, eine Zeichnung von Thoma aus dem Jahre 1870 500 Mark.

Endlich wurde eine Reihe orientalischer Teppiche versteigert, von deren drei Hauptstücken allerdings nur einer, ein großer Uschok, für 10000 Mark einen Käufer fand, während ein schöner Isfahan und ein großer anatolischer Teppich mit gelben Arabesken auf rotem Grunde, die zu hoch limitiert waren, zurückgezogen werden mußten. Ein kleinerer Teppich des gleichen Typus brachte 2000 Mark. Von den übrigen Stücken war das wertvollste ein persischer Teppich des späten siebzehnten Jahrhunderts, der 8000 Mark kostete. Zwei kleinasiatische Gebetteppiche wurden mit 2610 und 2500 Mark gut bezahlt, ein schönes Isfahan-Fragment mit 4300 Mark ebenfalls recht hoch bewertet. Ein später Khorosan-Teppich kostete 6500 Mark. Gute Gebrauchsteppiche waren um 500—1000 Mark zu haben.

Am gleichen Tage wie die Auktion bei Cassirer fand bei Lepke eine Versteigerung von Gemälden alter Meister statt, deren Ergebnis in Anbetracht des wenig bedeutenden Materials ebenfalls als ein Zeichen für die beginnende Wiederbelebung des deutschen Kunstmarktes genommen werden darf. Ein bezeichnetes Frauenportrait des Terborch, das den Sammlungen Wesendonck und v. Bissing gehört hatte, brachte 8000 Mark, ein großes Frühstücksstilleben von Heda 3100 M., Aerts de Gelders Kampf Jakobs mit dem Engel 3900 Mark, ein mit vier Gutachten versehener Jan Steen 3300, ein ebenfalls durch zwei Gutachten gesicherter Adrian van Ostade 3000 Mark. Eine Ceres, die Dr. Binder als Rubens attestiert hat, einstmals in der Hamburger Sammlung Emden, wurde mit 5000 Mark zugeschlagen. Im ganzen 110000 Mark für die etwa 200 Nummern des Kataloges war ein immerhin ansehnliches Ergebnis.

—r.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

GUSTAVE COURBET, BRUSTBILD EINER JUNGEN FRAU MIT SPIEGEL

Kunst und Künstler

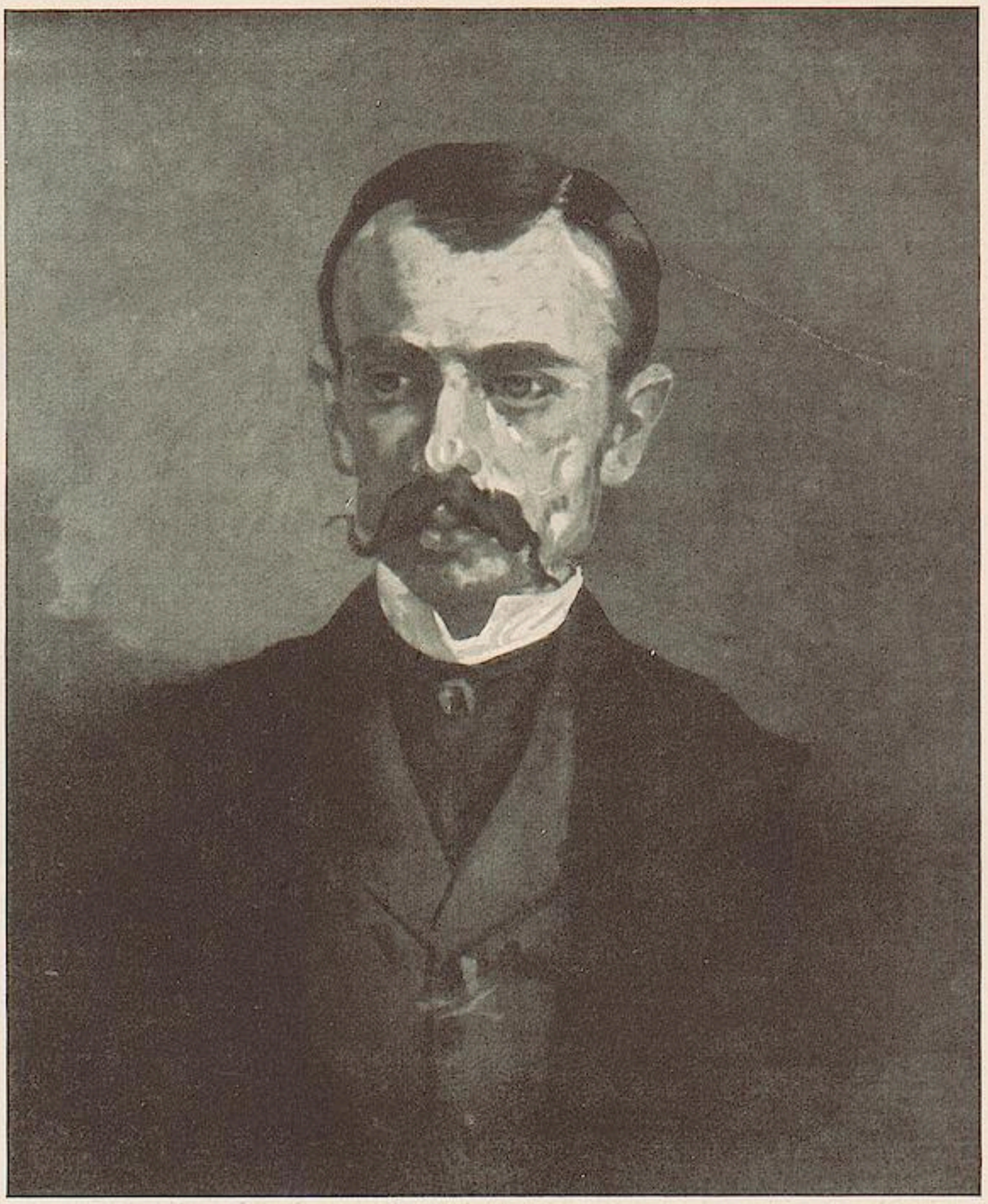
VERGLEICHENDE KUNSTANSCHAUUNG
IN DER FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE

VON

KARL SCHEFFLER

Dem wichtigsten Teil der diesjährigen Akademieausstellung liegt eine Idee zugrunde, die programmatisch kaum jemals schon verwirklicht worden ist. Sie besteht darin, daß ausgewählte Werke einer Kunst, die eben jetzt historisch wird und europäische Bedeutung hat, daß Meisterbilder von Deutschen und Franzosen in einem Saal vereinigt worden sind, mit der deutlichen Absicht, Vergleiche und Schlußfolgerungen zu provozieren. Unseres Wissens ist eine solche, vergleichender Kunstanschauung dienende Ausstellung mit Bewußtsein nur einmal vor einigen Jahren in der Bremer Kunsthalle gemacht worden. Der Wunsch nach einer solchen Veranstaltung ist dagegen alt. Er geht über das von der Akademie Gebotene, über das im Rahmen einer solchen Jahresausstellung Mögliche noch hinaus, dergestalt, daß man sich im Kaiser-Friedrich-Museum eine ungeschichtliche, besser eine übergeschichtliche Ausstellung wünschte, in der Delacroix neben Rubens, Manet neben Goya, Liebermann neben Frans Hals, Corot neben Hobbema, Courbet neben Ruisdael, Cézanne neben den besten Holländern usw. gezeigt werden. Eine solche Ausstellung könnte für weite Kreise — auch der Kunsthistoriker — eine Neuorientierung bedeuten. Was möglich wäre, davon gibt die sich naturgemäß mehr beschränkende Veranstaltung der Akademie nun eine lebendige Vorstellung.

Eine andere Wirkung kommt ungezwungen hinzu: dieser Ausstellungssaal in der Akademie wirkt regulierend auf das Kunsturteil, nach allen Übertriebenheiten, die letzthin im Berliner Ausstellungswesen haben hingenommen werden müssen. Diese Sammlung vorzüglicher deutscher und französischer Bilder demonstriert, was gute Malerei ist. Man sieht eine Sammlung von Musterbeispielen, die wie mit Fingern auch auf die natürlichen Beziehungen hinweisen, die gute Kunstwerke stets zueinander haben. Die Akademie aber hat einmal mehr bewiesen, daß sie begreift, welche Aufgaben innerhalb des Kunstlebens der Nation ihr zufallen.

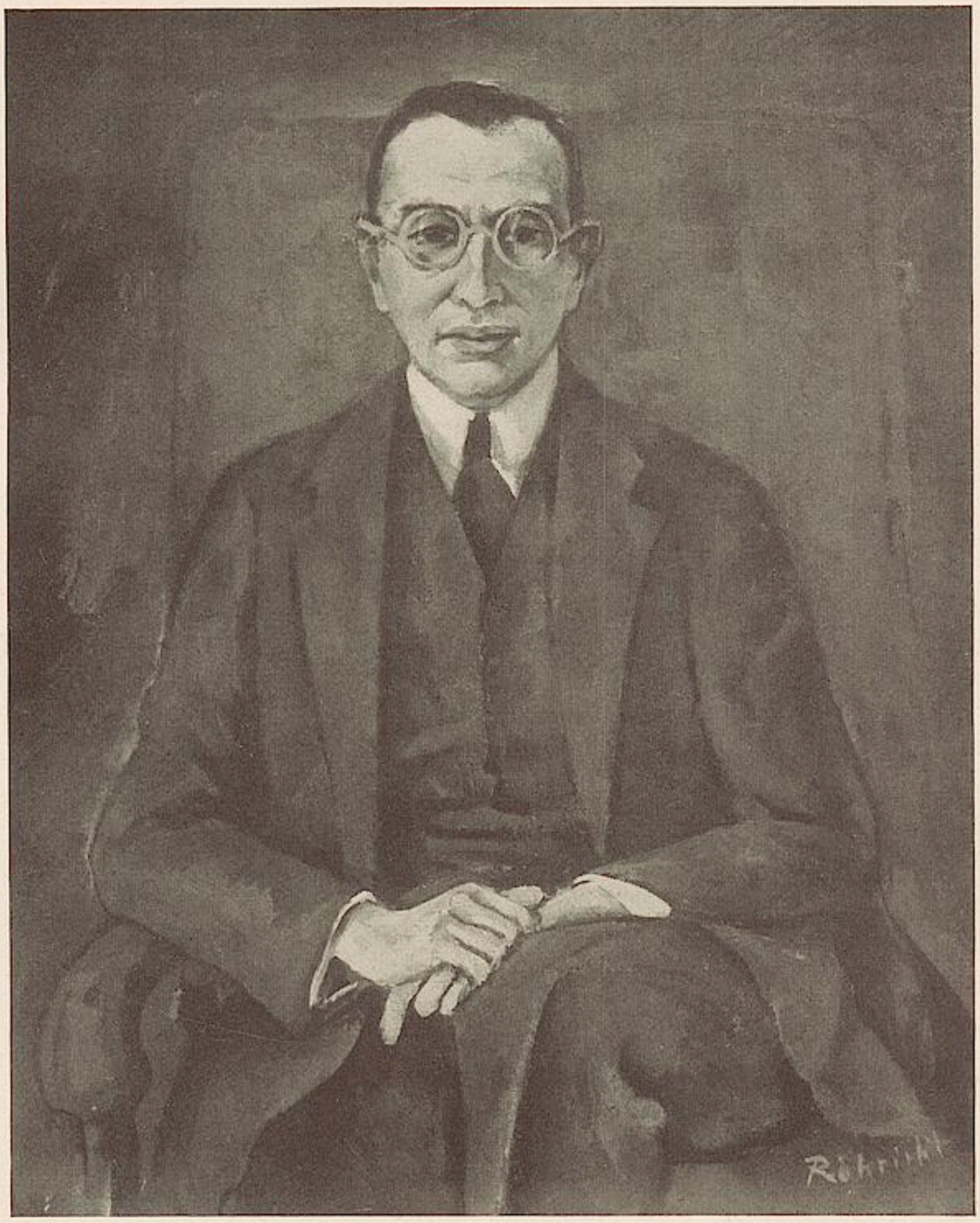


EDOUARD MANET, BILDNIS DES SÄNGERS RUBINI

Zur Stelle sind Bilder von Krüger, Menzel, Leibl, Marées, Rayski, Thoma und Trübner, Bilder von Goya, Courbet, Daumier, Cézanne, Manet, Degas, Renoir und Lautrec. Bedauerlich ist, daß Liebermann nicht vertreten ist, obwohl diese Zurückhaltung des Präsidenten menschlich verständlich ist. Sein „Altmännerhaus“ hängt in derselben Berliner Galerie, die eine der wenigen deutschen Privatsammlungen moderner Kunst großen Stils ist und die von ihrem Besten für diese Ausstellung freigiebig hergeliehen hat. Dieses Bild Liebermanns — oder ein anderes Frühwerk — in solcher Umgebung zu sehen, wäre sehr aufschlußreich gewesen. Unter anderm, um festzustellen, ob Liebermanns Kunst imstande ist, den grundsätzlich bestehenden, in diesem Saal stark verdeutlichten Unterschied und die ebenfalls deutlich in Erscheinung tretende Verwandtschaft zwischen deutscher und französischer Kunst charakteristisch zu verändern. Nur im unmittelbaren Vergleich läßt sich dergleichen entscheiden. Unwillkürlich fällt einem eine Stelle aus Lichtwarks Briefen ein. Er erzählt von der Manet-Ausstellung der Sammlung Faure im Oktober 1906 bei Paul Cassirer und berichtet dann wörtlich: „Letzten Sonntag, als das Publikum fort war, hat Liebermann seine Bilder zwischen die von Manet gehängt, um einmal eine große Abrechnung mit sich zu halten. Er sagte mir, seine Bilder hätten nicht gut und nicht schlecht ausgesehen, aber ganz anders.“

In dem Mittelsaal der Akademie hängt eines der schönsten Bilder Leibls, die Gräfin Treuberg der Hamburger Kunsthalle — vielleicht ist es Leibls Bestes, da es unvollendet geblieben, nicht peinlich fertig gemalt und darum freier als alles andere geblieben ist — neben dem Brustbild einer Frau mit Spiegel von Courbet. Die innere Verwandtschaft ist mit einem Blick erkennbar; doch wird es auch deutlich, wie verschieden hier und dort die Grade der künstlerischen Sinnlichkeit sind. Leibls Bild ist herrlich, erscheint jedoch ein wenig dünn und zart, neben der kräftig blühenden Malerei Courbets. Dieser drückt überhaupt zumeist von allen mit seiner altmeisterlich gesunden, durch und durch reifen Malerei auf die Deutschen. Gegenüber hängt Leibls Bildnis der jungen Frau Gedon zwischen Arbeiten von Menzel. Es fällt auf, wie gut sich der Süddeutsche mit dem Norddeutschen verträgt — wenn Franzosen zugegen sind. Leibls „Dorfpolitiker“ hatten wir als ein etwas genrehaftes Bild im Gedächtnis; doch gewinnt es beim Wiedersehen viel neues Leben hinzu. Leibl dominiert überhaupt unter den Deutschen, um so mehr als

GUSTAVE COURBET, VENUS UND PSYCHE



WOLF RÖHRICHT, STAATSSEKRETÄR DR. OSKAR MEYER

Menzels Bilder nicht eben glücklich gewählt sind und — mit Ausnahme der „Aufbahrung“ — etwas spitz anmuten. Es gibt Arbeiten von Menzel, die den Vergleich mit Daumier sehr lehrreich machen würden. Der Märker würde freilich immer einen schweren Stand haben, da Daumier mit zwei ausgezeichneten Bildern, vor allem mit der „Last“ glänzend vertreten ist. Leibls „Dorfpolitiker“ und „Frau Gedon“ — um hierauf zurückzukommen — hängen zwischen Manets „Maja“ auf dem rotbraunen Sofa und der „Familie Claude Monet im Garten“, einem Bild, das etwa die Haltung hat wie die „Kroquetpartie“ im Frankfurter Museum. Wie drüben Courbet, so tritt hier Manet in einen höchst aufschlußreichen Gegensatz zu Leibl. Isoliert man das Porträt der Frau Gedon, so erscheint es unübertrefflich; neben der „Maja“ aber wirkt es wie edelstes Atelier neben dem herzhaften Leben. Obwohl Manet das dargestellte Mädchen verkleidet hat. Und das Verhältnis zwischen den Dorfpolitikern und dem Gartenbild ist nicht anders.

Von Marées wird das in letzter Zeit oft ausgestellte Bildnis der Frau Koppel-Ellfeld gezeigt. Neben Courbets „Venus und Psyche“, einem großen, etwas galeriemäßigen, aber, vor allem im Körper der Liegenden, wahrhaft magistral gemalten Werk, wirkt das goyahaft erfaßte Bildnis Marées' ziemlich flach und tastend. Überraschend gut hält sich Rayski mit einem Männerbildnis. Auch diese Arbeit hat einen Goyazug, wenn auch in anderer Weise. Unmittelbar daneben hängt ein Frauenbildnis von Goya. Sehr schön! doch nicht persönlichster Goya, sondern mehr im Sinne der englischen Porträtkunst. Für Hans Thoma ist es nicht leicht, neben einer der schönsten und klarsten Landschaften von Cézanne das Recht seiner Eigenart zu behaupten. Selbst ein Ruisdael würde aber von einem solchen Cézanne distanziert werden. Für Renoirs Bilder — besonders schön ist der „Knabe mit Katze“, doch scheint er ungünstig zu hängen — fehlt es an deutschen Vergleichsobjekten; ebenso für Lautrecs schönes Cafébild. Vor Trübners Bildern spürt man es ebenfalls, daß bei den Deutschen die naive Sinnlichkeit immer irgendwie gehemmt ist. Doch wirkt die „Dame in Grau“ durch eine schöne Kraft und eine fast klassische Einfachheit, wennschon die Kraft etwas plebejisch anmutet. Die drei Bilder von Krüger übertreffen Menzel. Was aber wiederum nur beweist, daß Menzel nicht seinem Range nach vertreten ist.

Nicht leugnen läßt sich, daß im ganzen ein

MAX LIEBERMANN, GENERALDIREKTOR DR. NEUHAUS

WILLY JAECKEL, DIE GESCHWISTER WILKE

gewisses Ubergewicht auf Seiten der französischen Malerei ist. Dennoch behaupten sich die Deutschen vollkommen. Sie repräsentieren ihr Volk, ihre Art ist die deutsche Art. Dieses eben ist so aufschlußreich. Allgemein läßt sich sagen, daß die deutsche Malerei so im Vergleich vorsichtig wirkt, gewissenhaft von seiten eines Pflichtbewußtseins. Darum fehlt die letzte Unbefangenheit. Die Deutschen meistern überall die Natur, und zwar die „wahre, volle und doch idealische Natur"; die Franzosen aber hatten sie im Blut. Beide Nationen gemeinsam haben entscheidend am Bild der europäischen Malerei gearbeitet. Darum hat der Ausstellungsraum etwas von einem edel gepflegten Museumssaal. Dieses Ergebnis bedeutet für die Akademie einen großen Erfolg. In diesem Teil läßt sich die Ausstellung dem Besten vergleichen, was in dieser Art vor dem Krieg jemals gemacht worden ist. —

Weiterhin hat die Frühjahrsausstellung den bekannten Charakter. Auf einzelnes einzugehen verbietet für dieses Mal der Mangel an Raum. Liebermann hat mit einer „Frau im Garten" einen ganz neuen Wurf gewagt. Und es ist ihm, bis auf Kleinigkeiten, in erstaunlicher Weise gelungen. Das Doppelbildnis der Gattin und des Enkelkindes ist ein Meisterwerk zart-kräftiger Komposition. Das Damenbildnis wirkt durch spontane Malerei. Und das Männerbildnis gehört zu jenen Porträts, um derenwillen Liebermann auch im Auslande mit Recht so hoch geschätzt wird.

Slevogt zeigt nur ein Bildnis des Reichskanzlers Dr. Luther. Er hat das Charakteristische dieser mehr feinen als robusten Intelligenz, die geistige Konstitution der Persönlichkeit, möchte man sagen, überzeugend dargestellt.

MAX SLEVOGT, DER REICHSKANZLER DR. LUTHER

REDE
ZUR ERÖFFNUNG DER FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER AKADEMIE

VON

MAX LIEBERMANN

Unter dem Schlachtruf „Los von der Natur“ kam am Anfange dieses Jahrhunderts von Frankreich her eine starke Bewegung über unsere Kunst, die alles mit sich fortzureißen drohte: die jüngere Künstlerschaft, die Kritik, das ganze Heer der Kunstschreiber und der Kunstbeamtenschaft. Unter den letzteren die Museums- und Galeriedirektoren, die sich die Bilder der Expressionisten für ihre Sammlungen sicherten in allzu kluger Voraussicht, jetzt für Hunderte von Mark zu kaufen, was sie später mit Tausenden und Zehntausenden zu bezahlen gezwungen sein würden. Es ist anders gekommen und mancher Galeriedirektor würde gern die Geister, die er rief, wieder los sein. Aber leider sind sie keine Hexenmeister.

An Stelle des „Los von der Natur“ ertönt es nun wieder „Zurück zur Natur“ und ich glaube, daß unserer Akademie an dem beginnenden Beruhigungs- und daher Gesundungsprozeß wesentliches Verdienst zukommt, indem sie nicht ihre Tore verschloß, aus Angst, daß der Sturm ihre Perücke — die ihr bekanntlich immer noch angedichtet wird — zerzausen würde, oder indem sie gar mit Polizeimaßregeln gegen eine Richtung, die ihr nicht paßte, vorging, sondern sie suchte den Weizen von der Spreu zu sondern, das Künstlerische im Neuen in ihre Ausstellungen aufzunehmen, ihrem alten Grundsatze gemäß, nur nach der Qualität zu urteilen.

Schon Menzel hatte klagend ausgerufen: Wir haben keine Kritik. Was aber würde er sagen, wenn er Sätze lesen müßte wie diesen: „Es ist eine Sünde, Dinge, die es in der Natur schon gibt, noch einmal im Bilde wiedergeben zu wollen.“ Ja, was für Dinge soll der Künstler denn sonst wiedergeben? Haben denn etwa Menzel oder Leibl andere Dinge wiedergegeben als die, die sie umgaben? Und waren doch unsere größten Künstler! Wer über Kunst öffentlich spricht oder schreibt, müßte doch wissen, daß mechanische Nachahmung nichts mit Kunst zu tun hat, „sonst würde“, wie Lessing es so wundervoll ausdrückt, „Nachahmung der Natur überhaupt kein Grundsatz der Kunst sein oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein, aufhören“. Es ist eine gerade unter Gebildeten sehr verbreitete und dabei eine der irrigsten ästhetischen Meinungen, daß der Künstler, der sich am strengsten und engsten an die Natur hält, sie am meisten „abschriebe“, während der wahre Künstler sich kühn über sie hinwegsetzt. Wer das annimmt, verwechselt Phantasie mit Phantastik. Denn Phantasie ist Gestaltung unserer Vorstellungen, sie ist die Form, nicht der Inhalt. Daher entscheidet über den größeren oder minderem Gehalt an Phantasie in einem Werke ausschließlich dessen Qualität. Leibl besitzt mehr spezifisch malerische Phantasie als irgendein idealistischer Deutsch-Römer, weil er besser gemalt hat als zum Beispiel Feuerbach oder Marées.

Aus Weimar schreibt Wilhelm von Humboldt seiner Frau: „Er (Goethe) teilt alle Bilder in die ein, die zur Bilderwelt und die, welche zur Natur gehören. Bei den ersten hat der Maler nur andere Bilder vor Augen, bei den letzteren die wahre, volle und doch idealische Natur.“ In diesen so einfachen Worten, wie sie nur das Genie findet, legt Goethe den fundamentalen Unterschied zwischen sentimentaler und naiver Kunst dar. Und indem er darin Bekenntnis ablegt von seinem eigenen Schaffen, gibt er uns die Richtschnur für unser Schaffen. Wir wären gewappnet gegen alle eitlen Schlagworte der modernen Kunstästhetiker, gegen die Theorien der Schulen und Richtungen und bei aller Verschiedenheit der Temperamente würden wir uns einigen können unter der Devise Natura artis magistra.

Ich weiß wohl, daß man in Worte nicht fassen kann, was das Eigentliche des Kunstwerks ausmacht: seine Qualität. Könnten wir es, so würden wir das Kunstwerk vernichten. Und selbst die Sezierung der Leiche würde uns dem Verständnis nicht näher bringen, denn am Kadaver kann man nicht das Leben studieren. Und das Leben ist eben die Qualität des Kunstwerks, alles andere ist Handwerk. Nur auf dem Wege durch das Auge können wir in den Geist des Bildes eindringen, wie in die Musik durch das Ohr.

Alles Theoretisieren und Asthetisieren ist doch höchstens Umschreibung: sie bedeuten nichts gegen die demonstratio ad oculos.

Dank der Liberalität einiger unserer Berliner Kunstfreunde und der Bereitwilligkeit der Leiter der bayerischen, sächsischen, badischen, hamburgischen Staatsgalerien — ja sogar die schwedische Staatsgalerie hat uns ihren wundervollen Leibl gesandt — sind wir in den Stand gesetzt, eine kleine Sammlung deutscher und französischer Kunst aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu zeigen. Im Namen der Akademie spreche ich allen, die uns bei diesem Unternehmen ihre Unterstützung geliehen haben, wärmsten Dank aus, insbesondere der Frau Geheimrat Arnhold, die ganz im Sinne ihres verstorbenen Gatten uns sieben der wertvollsten Bilder ihrer Sammlung anvertraut hat.

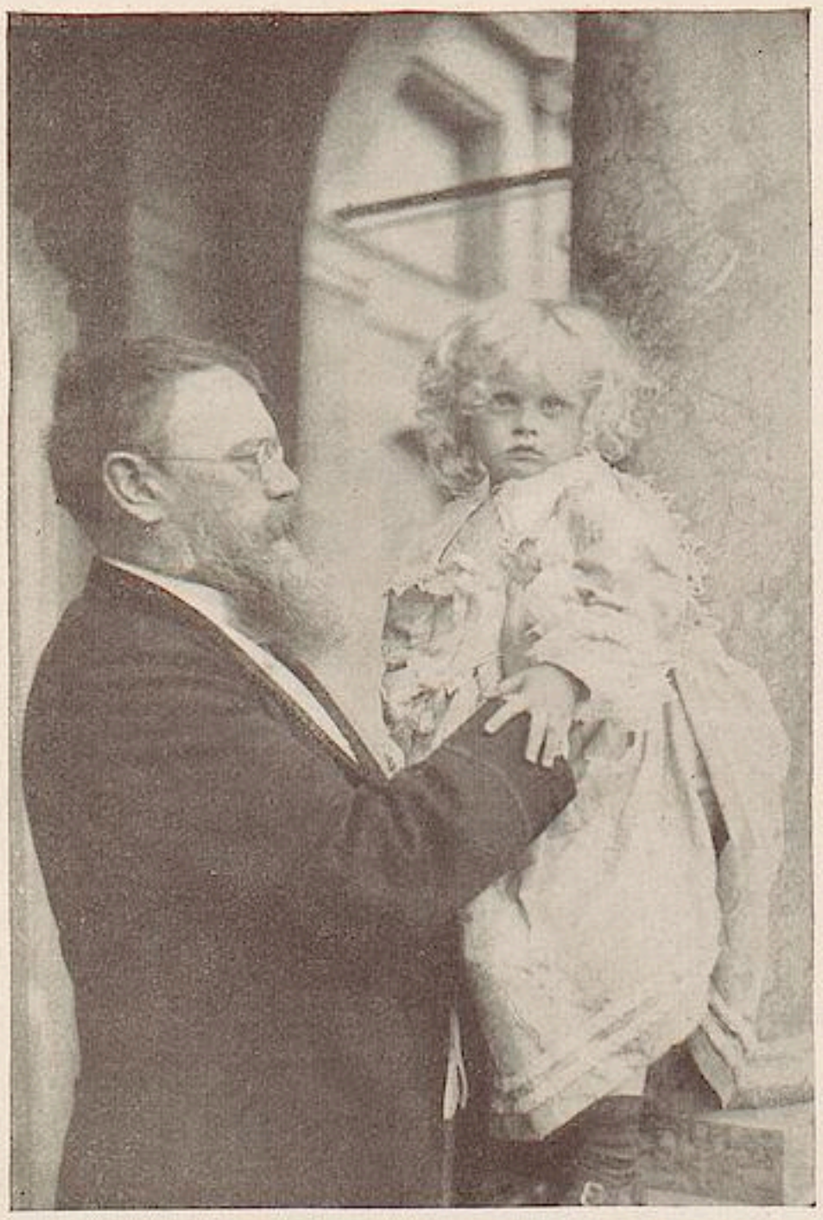
Eduard Arnhold war Ehrenmitglied unserer Akademie. Durch diese höchste Ehre, die die Akademie zu vergeben hat, sollte der Dank zum Ausdruck gebracht werden, den wir dem seltenen Manne schuldeten. Durch länger als ein Menschenalter war er uns Freund und Förderer. Er unterstützte die Kunst und die Künstler in vorbildlicher Weise, indem er aus der Unterstützung ein nobile officium machte, sich zur Freude, die er dem Künstler schuldete. Die Tiefe seines Gemüts entsprach — was wohl selten der Fall — den hervorragenden Eigenschaften seines Verstandes. Mit welchem Geschmack und welcher Voraussicht er gesammelt, zeigen die sieben uns geliehenen Perlen seiner Sammlung.

Diese kleine Sammlung deutscher und französischer Meister macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder gar auf Einheitlichkeit. Nur ein Band hält sie zusammen: bei aller Verschiedenheit der Begabung gehören die Meister zu denen, die bei ihrem Schaffen die volle, wahre und doch idealische Natur vor Augen hatten. Ich brauche wohl nicht ausdrücklich zu bemerken, weil es selbstverständlich ist, daß wir durch diese Sammlung von Meisterwerken nicht etwa zeigen wollten: „So muß gemalt werden“ oder gar durch sie zu einem Vergleich mit den andern vorgeführten Werken herausfordern wollten. Beide Unterstellungen wären gleich unkünstlerisch und kämen daher einer Beleidigung gleich. Wer selbst ein Menschenalter für die Freiheit des Künstlers sich auf seine Weise auszudrücken, gekämpft, gestritten und manches gelitten hat, wird als Greis nicht dieser Freiheit entgegentreten, zumal sie von keiner Seite mehr — dem Himmel sei Dank — angefochten wird. Ebenso ungereimt wäre die andere Annahme: daß wir zu einem Vergleich auffordern wollten zwischen der in unserer Ausstellung gezeigten Jahresproduktion und den Meisterwerken, die in mehr als fünfzig Jahren entstanden, gesichtet und durchgesiebt sind.

In der Kunst gibt es überhaupt vollendete Werke nur insoweit, als sich in ihnen der Meister vollendet hat. Die Kunst ist grenzenlos, allein die Ausdrucksfähigkeiten ihrer Mittel setzen ihr Schranken. Sie zu erweitern ist Aufgabe der kommenden Genies. Mögen sie uns bald geschenkt werden zu größerem Ruhme unserer Kunst!

MAX SLEVOGT, ZEICHNUNG IN EINEM BRIEF

AUS DER AUSSTELLUNG IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



LENBACH MIT SEINER TOCHTER. NACH EINER PHOTOGRAPHIE

ERINNERUNGEN AN MALER

VON

HANS VON FABER DU FAUR

III: Lenbach

Im Februar 1894 zeigte mir Lenbach einmal ein interessantes, lebensgroßes Kniestück von Bismarck in Kürassieruniform, das besonders für einen Maler herausgesucht sei und das ich bekommen sollte. Ich wußte nicht recht, ob es Spaß oder Ernst sein sollte, und war freudig überrascht, als das Bild mir nach einigen Tagen überbracht wurde mit einer launigen Karte: „Vielleicht haben Sie in Ihrem Atelier ein Plätzchen für diese Skizze nach der Natur, um sich gelegentlich daran nach Bedarf etwas auf- oder abzuregen.“ Es war wohl Ende der neunziger Jahre, wo er mir, als ich ihn beim Malen eines großen Bismarckbildes traf, sagte: „Das ist jetzt der sechsundsiebzigste, den ich male. Der ist für das Städelsche Institut in Frankfurt.“

Zu Beginn der neunziger Jahre tauchten in München in verschiedenen Kunsthandlungen Bildnisse Lenbachs auf, meist Pastelle, die auffallend billig verkauft wurden. Auf Wunsch meiner Mutter, die drei ihr besonders billig (die Preise bewegten sich in den Hunderten, statt, wie sonst bei Lenbach, in den Tausenden) angebotene solche Pastelle zu Geschenkzwecken kaufen wollte, besichtigte ich, vor Abschluß des Kaufes, mit meinem Vater die Bilder beim Kunsthändler. Wir hielten die Arbeiten für charakteristische, wenn auch nicht besonders gute Lenbachs und die Preise für relativ überraschend nieder. Anfangs März 1894 hörte ich von Bekannten über einen schwunghaften Bilderdiebstahl, kombiniert mit Fälschung, dessen Opfer Lenbach war. Ich wurde, in Abwesenheit des Inhabers, in ein Komponieratelier der Aka-

demie geführt, wo man mir eine Anzahl Kartons mit offensichtlich von Lenbach aufgezeichneten Köpfen zeigte, die teilweise schon etwas mit Pastell überarbeitet waren und bei denen die Unterschrift etwas undeutlich (so daß man zur Not auch etwa Fenbach statt Lenbach lesen mochte) imitiert war. Diese Kartons wurden von einem mir bis dahin völlig unbekannten Kunsthändler dem jungen Komponierschüler, regelmäßig und immer eine größere Anzahl auf einmal, zugeschickt mit der schriftlichen Aufforderung, „diese ‚Raffaels' etwas in Farbe zu setzen", wofür er eine bestimmte, sehr bescheidene Bezahlung pro Kopf erhielt. Man berichtete weiter, daß diese Kartons in den frühen Morgenstunden von einer Person, die bei Lenbach arbeitete, aus dem Lenbachhaus packweise zu einem Kunsthändler verbracht wurden, von dem aus Fälschung und weitere Verteilung organisiert wurden. Man regte an, ich solle doch, da ich mit Lenbach befreundet sei, ihn auf diesen ihn schädigenden Unfug aufmerksam machen. Lenbach war sehr froh über die Mitteilung, verbürgte sich, daß dem jungen Künstler, der nur aus Bedürftigkeit sich auf die zweifelhafte „Kolorierung" eingelassen hatte, keinerlei Nachteiliges daraus erwachsen sollte und noch im Laufe des März wurden die angeführten Vorgänge von Untersuchungsbeamten und -richtern festgelegt. Dennoch konnten die mehrere Tage dauernden Gerichtsverhandlungen in diesem großzügigen Bilderdiebstahl erst im November 1895 geführt werden. Wenn die Ermittelungen über eineinhalb Jahre in Anspruch nahmen, so förderten sie dafür auch eine ganz überraschend große Zahl gefälschter und gestohlener Bilder zutage. Bei Durchforschung der Bücher der beteiligten Kunsthändler war man natürlich auch auf die drei obenerwähnten, von meiner Mutter gekauften Bilder gekommen und sie mußte dieselben abliefern. Lenbach machte ihr Vorwürfe, so schlechte Bilder von ihm gekauft zu haben, statt sich von ihm viel bessere schenken zu lassen und schenkte ihr auch wirklich als Ersatz drei vorzügliche Pastelle. Dieser sensationelle Bilderdiebstahl, bei dem in verhältnismäßig kurzer Zeit Bilder, die der Zahl nach dem ganzen Lebenswerk von ein bis zwei Künstlern entsprochen haben dürften, in Umlauf gebracht werden konnten, wird nur erklärlich durch die ungewöhnliche Produktivität und die eigentümliche Arbeitsart Lenbachs. Dieser hatte damals schon lange die Gewohnheit angenommen, seine Porträts stets damit zu beginnen, daß er zunächst durch Aufpausen der wesentlichen Linien des Kopfes eine Grundlage für das Formale und den Ausdruck schuf. Zu diesem Zwecke brachte er die photographische Vergrößerung, mit einem Kopierpapier darunter, auf die gewünschte Stelle des Kartons und pauste dann mit einem Holzgriffel die wesentlichen Konturen auf den Karton. Dies ging natürlich blitzschnell und mit der wachsenden Übung immer schneller, auch gewannen die Linien mit der Zeit immer größere Ausdrucksfähigkeit. Wenn nun bei solchen Pausen der Kopf nach seinem Emplacement oder seinem Ausdruck nicht völlig entsprach, wurde er beiseite geworfen und ein frischer Karton genommen. Diese ausrangierten Kartons sollten später wieder eingestampft und neu verwertet werden, wozu sie in großen Massen auf einem Speicher verwahrt waren, von wo sie dann packweise fortgestohlen wurden. Alle die Fälschungen waren deshalb so schwer festzustellen, weil sie sämtlich die unverkennbare, persönliche Linienführung Lenbachs aufwiesen und man kam gar nicht auf den Gedanken, sie könnten im Stadium der Zeichnung gestohlen und dann erst koloriert worden sein.

Durch einen Zufall kam ich in Lenbachs Atelier einmal in einen kleinen Nebenraum und es interessierte mich, dabei zu sehen, daß in demselben ringsherum ein Holzregal lief, auf dem außer den Farben die Photographien, klein und in Vergrößerungen, zu sämtlichen Bildern, an denen Lenbach im Atelier gerade arbeitete, aufgestellt waren. Es war mir oft aufgefallen, wie Lenbach, während er mit Besuchern plauderte, an verschiedenen Bildnissen abwesender Menschen malte und dabei, nachdem er sich eben rasch eine Farbe geholt, ganz bestimmte Einzelheiten der Form fixierte. Dies Geheimnis wurde mir gelöst, da ich fand, daß hinter jenem Vorhang die photographischen Vorstudien, ganz systematisch geordnet, die formalen Aufschlüsse boten, die das abwesende Modell nicht geben konnte.

Lenbachs originelle Schlagfertigkeit und seine drolligen Witze sind bekannt. Er hatte gerade das Bildnis einer Finanzgröße beendet. Der eben erwachsene älteste Sohn ging darauf los und sagte: „Ich kann mir nicht helfen, das ist nun einmal nicht mein Vater, wie ich ihn sehe", worauf

er sofort beruhigt wurde: „Sie sind eben auch nicht der Lenbach.“ Die sehr reiche Mme. B. aus Paris kam, um sich porträtieren zu lassen. Nachdem der Künstler sie studiert hatte, meinte er: „Das Schönste an Ihnen ist Ihre Hand und Hände kann ich nicht malen. Da müssen Sie schon zu einem anderen gehen.“ Als man ihn zum erblichen Adel beglückwünschte, frug er eine Prinzessin, ob er jetzt eigentlich ganz ebenbürtig sei und auch eine Prinzessin heiraten könnte, worauf ihm der Bescheid wurde: „Gewiß, wenn Sie jung und hübsch wären“. Der greise Prinzregent frug mit Bezug auf Lenbachs Anwesen: „Ist der Hauptbau eigentlich mit dem Atelierbau verbunden?“ „Jawohl, königliche Hoheit, durch eine große Hypothek“, lautete die Antwort. —

Anfangs März 1896 war ich gegen Abend bei Lenbach. Er malte gerade an dem vom Kaiser fürs Reichstagsgebäude bestellten Bismarckbild. Ein anglikanischer Bischof und irgendeine internationale große Dame wünschten ihn zu besuchen. Er ließ den Herrschaften vorerst einige andere Prunkräume zeigen und improvisierte im Atelier rasch eine kleine Ausstellung bedeutender Bildnisse von Wilhelm I., Gladstone und anderen. Die Besucher interessierten sich lebhaft. Sie frugen, wie viel er für ein Bildnis bekomme. Er meinte, seine Preise seien sehr bescheiden, nicht zu vergleichen mit denen Fritz August Kaulbachs (in der Presse war damals eben ein Preis von wohl 80000 oder 90000 Mark für ein Kaulbachporträt aus der Hochfinanz genannt worden). Der höchste Preis, der ihm je bezahlt worden, seien 30000 Mark für ein Porträt Bleichröders, sonst habe er immer weniger bekommen. Auf eine genauere Präzisierung seiner Preise ging er nicht ein, sondern meinte, das hänge jeweils von den besonderen Umständen ab.

Lenbachs erste Gattin, die er oft porträtiert hat, eine geborene Gräfin Moltke, antwortete mir, als ich sie frug, ob sie viel im Atelier sei, „sie könne Ölfarbe nicht riechen“. Sie heiratete später den Leibarzt Bismarcks, Schweninger, während Lenbach sich mit der Baronin Hornstein vermählte, die nicht nur Ölfarbe riechen konnte, sondern sogar von Jugend auf gerade Lenbachs Kunst verehrt hatte und selbst ausübende Künstlerin war. Schweninger, dem ich schon früher als Freund im Atelier Lenbachs begegnet war, traf ich auch nach der erfolgten Trennung der Gattin ebendort im freundschaftlichen Du und Du-Verhältnis mit Lenbach.

Auch als Verheirateter behielt Lenbach seine Junggesellengewohnheit bei, den mit künstlerischer Arbeit ausgefüllten Tag in der Künstlergesellschaft Allotria allabendlich mit einem Tarock, bei einem Glas Bier und einem späten Nachtessen, zu beschließen. Im Frühjahr 1897 war ich einige Male mit ihm dort, da er die freundliche Absicht hatte, mich ein wenig unter Maler zu bringen. Gerne plauderte er dort, oft bis zu sehr vorgerückter Stunde über das unerschöpfliche Thema „Malerei“.

In der Jahrhundertausstellung 1900 in Paris, wo der deutschen Malerei ein minimaler Raum eingeräumt war, hatte Lenbach, dem das Arrangement oblag, elf Bilder von sich aufgestellt, während im übrigen wohl das Maximum für die bevorzugtesten Künstler zwei Bilder betrug. Im Glaspalast veranstaltete er Jahr für Jahr seine eigene Abteilung mit Gobelins und Kunstgegenständen, wo er nach Belieben zu jeder Zeit Bilder auswechselte und schaltete wie im eigenen Atelier. Mit Bezug auf diese Eigentümlichkeiten pflegte er zu sagen: „Ich mache es wie der Hecht im Fischteich, der die Gründlinge frißt.“ (Fortsetzung folgt.)

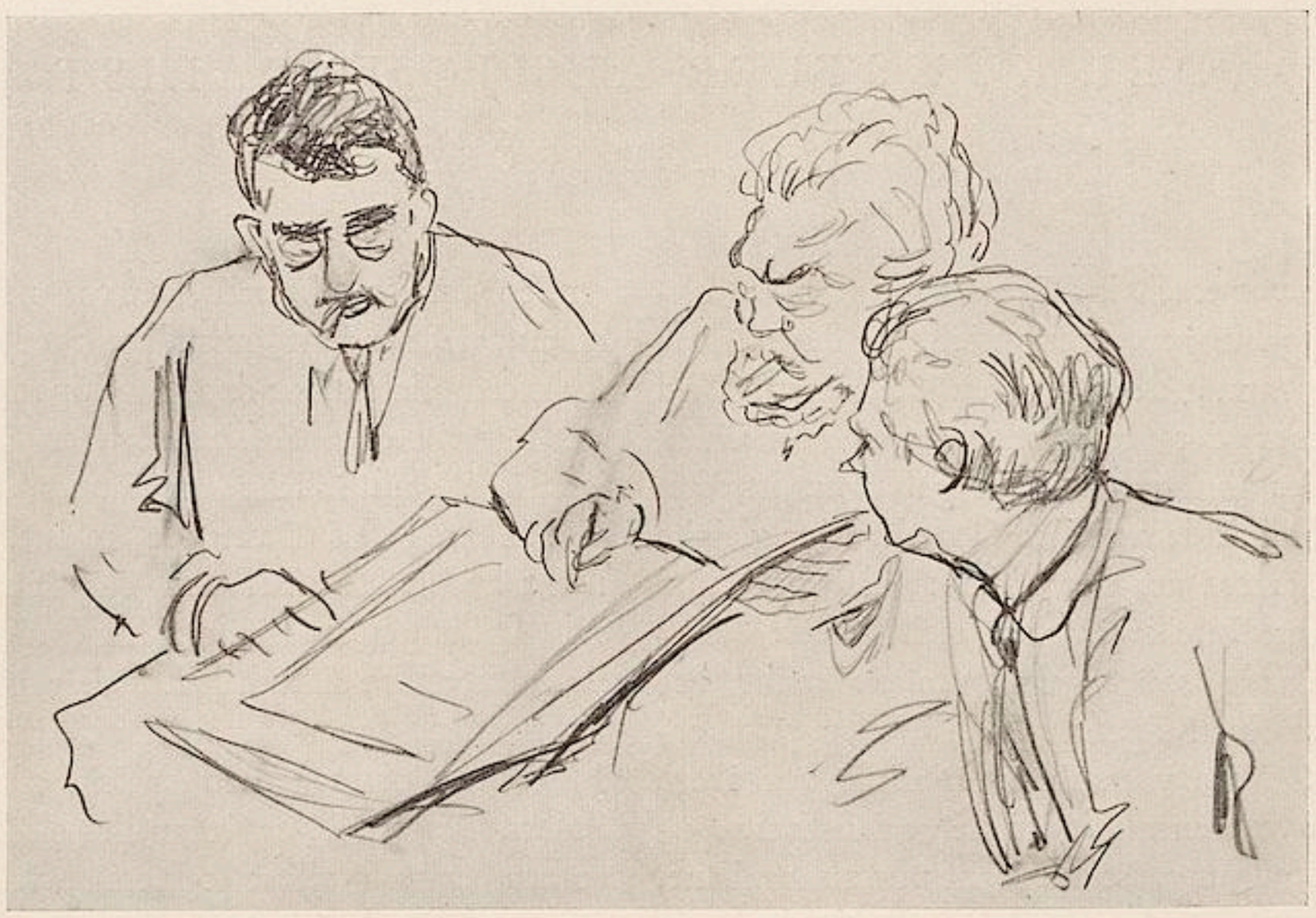
MAX SLEVOGT, ZEICHNUNG IN EINEM BRIEF

AUS DER AUSSTELLUNG IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

EMIL ORLIK, MAX SLEVOGT UNTERZEICHNET DIE LETZTEN PROBEDRUCKE DES „FAUST II". ZEICHNUNG

DIE VOLLENDUNG DES „FAUST"

Im April hat Max Slevogt die letzten Probedrucke seiner Illustrationen zum zweiten Teil von Goethes „Faust" unterzeichnet. Er hat damit sein umfangreichstes und am größten angelegtes Illustrationswerk abgeschlossen. Die Unterzeichnung erfolgte, wie stets, an dem schon historisch gewordenen Ecktisch im Romanischen Café. Der oft anwesende Emil Orlik hat die Situation in einer Reihe von Zeichnungen festgehalten, von denen wir hier drei wiedergeben. Außer Slevogt, Bruno Cassirer und Karl Scheffler ist der Meisterschüler Slevogts Karl Dannemann mit dargestellt und Max Oppenheimer. — Auch der Buchdruck des „Faust" ist nun nahezu vollendet. Nur der Lithograph ist noch in voller Arbeit.



EMIL ORLIK, MAX SLEVOGT UNTERZEICHNET DIE LETZTEN PROBEDRUCKE DES „FAUST II". ZEICHNUNG

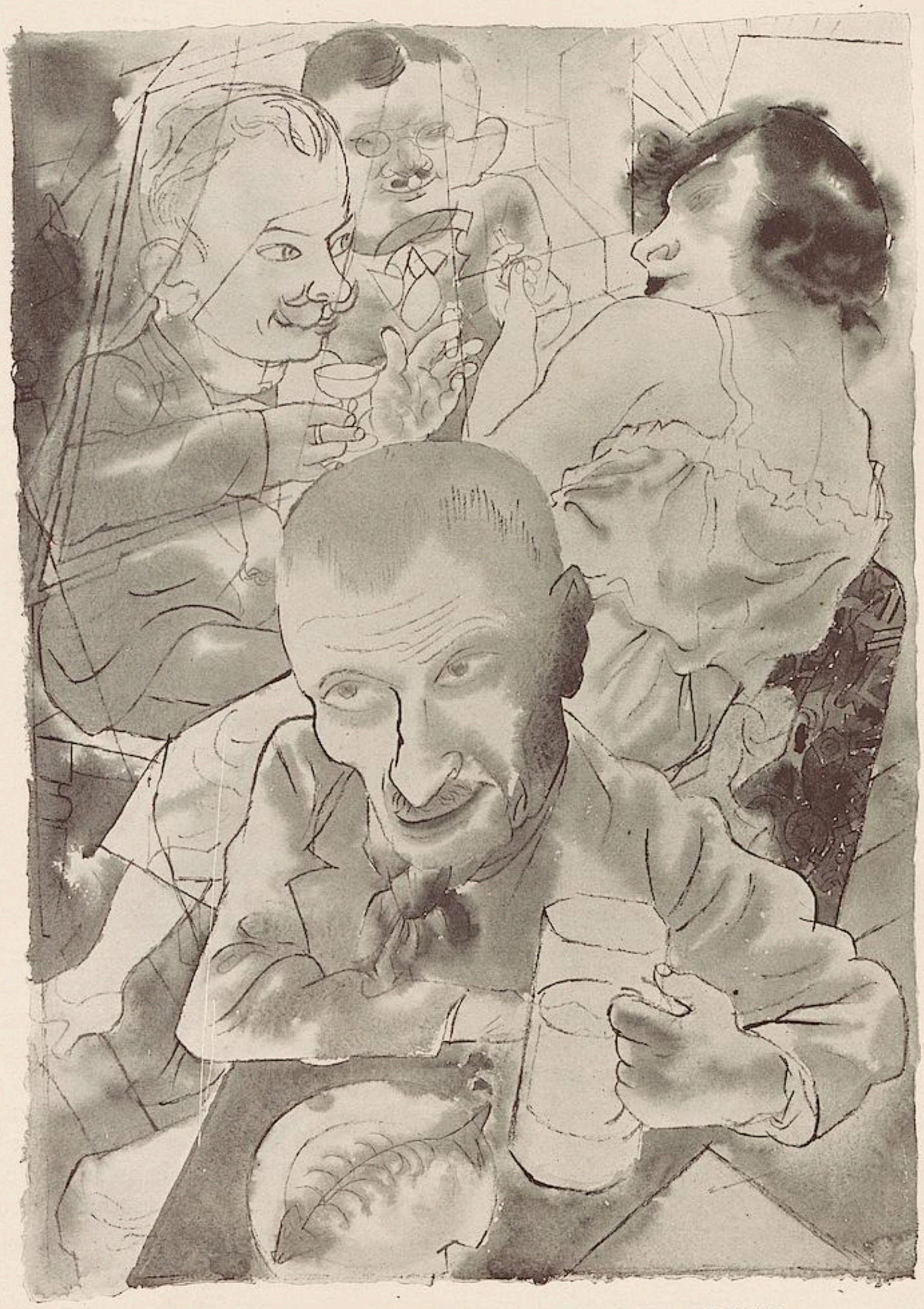
BRUNO CASSIRER MAX SLEVOGT KARL DANNEMANN

EMIL ORLIK, MAX SLEVOGT UNTERZEICHNET DIE LETZTEN PROBEDRUCKE DES „FAUST II". ZEICHNUNG MAX SLEVOGT BRUNO CASSIRER KARL SCHEFFLER

DER KÜNSTLER ALS JOURNALIST

GEORGE GROSZ

Nach wie vor erscheint Grosz als eine der stärksten Begabungen, wenn nicht als das stärkste Zeichnertalent unter den jüngeren Deutschen. Und auch als einer der charaktervollsten Menschen, wenngleich es ihm noch nicht gelungen ist, den künstlerischen mit dem zivilen Charakter ins gleiche zu bringen. Grosz arbeitet offenbar energisch und mit kritischer Intelligenz an sich selbst. Daß man den Erfolg spürt, will um so mehr bedeuten, als er einen eigensinnigen Willen zu überwinden hat. Was vom Künstlerischen vor allem überwunden werden muß, ist die sozialistische politische Überzeugung, ist die nicht nur zugegebene, sondern stolz verkündete Absicht, mittels der satirischen Zeichnung zu moralisieren, zu geißeln, zu strafen und zu bessern. Grosz nennt sich selbst einen zeichnenden Journalisten; er will mit seinen Arbeiten nicht über den Tag hinauswirken — sagt er. Er will es doch, insofern er Künstler ist. Es ist das Eigentümliche der Kunst, daß sie immer und überall das Dauernde meint, sie kann gar nicht anders als über den Tag hinausblicken. Es gibt freilich auch Zeichner für den Tag, zeichnende Reporter; ihre Tätigkeit hat aber mit Kunst nichts zu tun, sie sagen dem künstlerisch interessierten Menschen nichts, man spricht nicht von ihnen. Sofern Grosz will, daß man ihn als Künstler wertet, sofern er sich selbst so nennt, will er auch das Dauernde, sein Talent will es, allen Argumentationen des Politikers zum Trotz. Zum Beispiel:



GEORGE GROSZ, MELANCHOLIE BEI BIER UND HERING. AQUARELL

er zeichnet, wie ein wüster Schieberkerl ein nacktes Weib umarmt. Um Abscheu vor dem Schieber zu wecken. Beim Zeichnen geraten ihm aber Formen und Bewegungen so groß, daß die Satire zurücktritt und der Geschlechtstrieb an sich, grotesk monumental, dargestellt erscheint, daß aus dem Schieber und der Dirne Menschen mit allmenschlichen Instinkten werden, daß also das Bleibende über das Zufällige siegt, die Kunst über die Kampftendenz, das Talent über das Programm. In dieser Weise herrscht ein Widerstreit zwischen dem künstlerischen Charakter, der das Dauernde

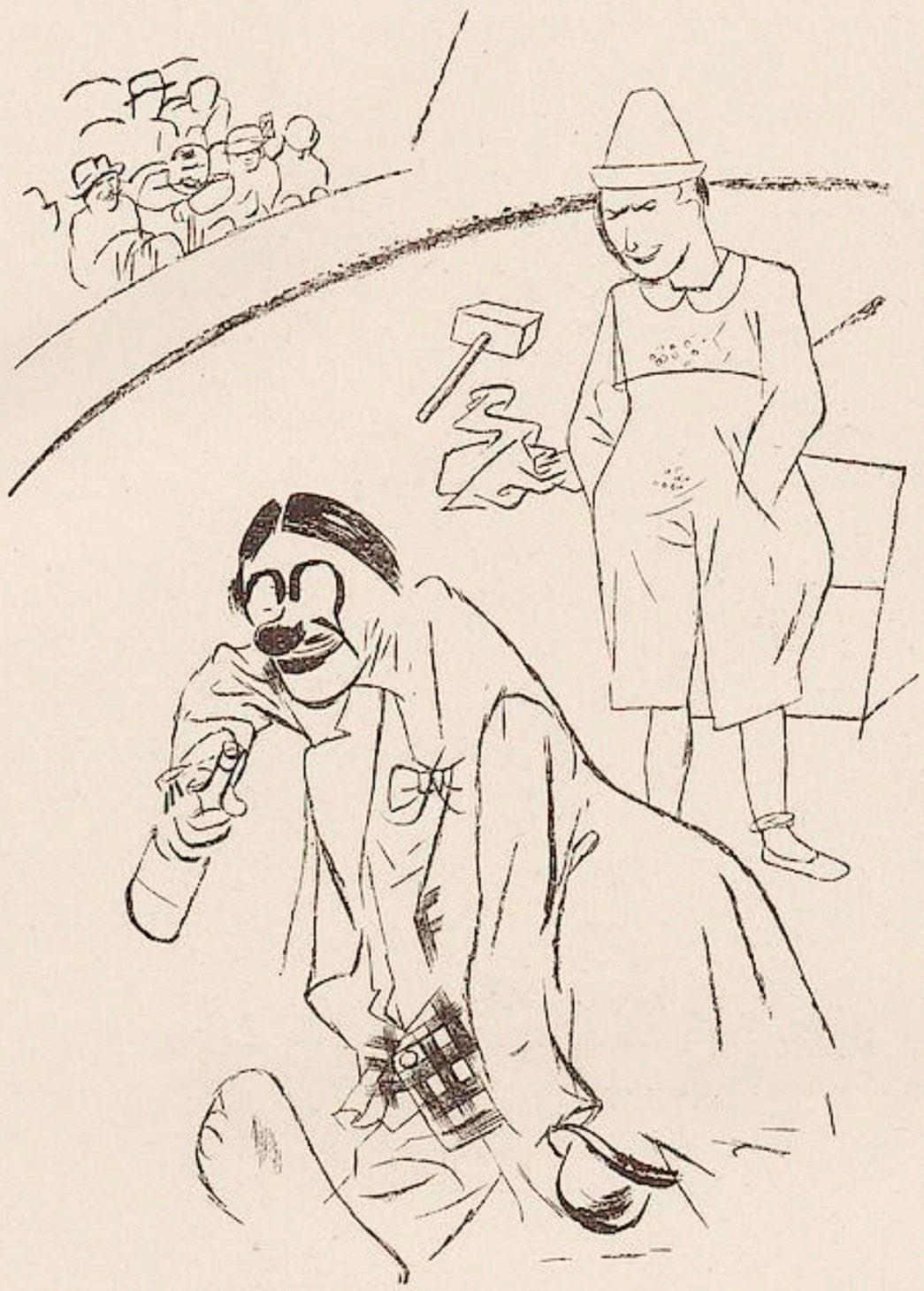
GEORGE GROSZ, BOULEVARD-DURCHBLICK. KOLORIERTE ZEICHNUNG

wollen muß und dem, was man den bürgerlichen Charakter nennen muß, obwohl Grosz als Kommunist das Wort bürgerlich haßt. Die Tendenz des zeichnenden Politikers muß notwendig den Gegenstand, die Handlung, die Situation betonen, sie will immer gedanklich etwas beweisen; das Talent aber interessiert sich nur für jene Form, die eine Hieroglyphe des geschichtslosen, ewig aktuellen Gefühls ist. Aus diesem Schwanken zwischen Gegenstand und Form ergibt sich etwas Unbefriedigendes. Dieses scheint Grosz auch selbst zu fühlen. Vor einigen Jahren noch, als Krieg, Revolution und Inflation Ausnahmebedingungen schufen, schien es, als wolle die Tendenz das Talent mit Haut und Haaren auffressen; heute sieht es schon besser aus, der Zeichner interessiert sich sichtbar mehr für die lebendige — nicht für die mathematisch abstrakte, ebenfalls tendenzvoll konstruierte und forcierte — Form. Daß Grosz zur sittlichen Entrüstung neigt, daß er Moralist ist und als solcher ein Stück vom Don Quixote hat, ist gut. Diese alle Dinge stark subjektivierende Eigenschaft macht den großen Satiriker oder Ironiker, wenn sich ihr gleich stark eine objektivierende Skepsis gesellt. In Daumier balancierten sich die beiden Anschauungsformen; da sie zudem im Dienste eines übermächtigen Formgefühls standen, so schimmerten durch die Zeitsatire stets die großen Menschenverhältnisse. Bei Grosz überwiegt noch zu sehr, wenn auch nicht mehr so stark wie vor einigen Jahren, die sittliche Entrüstung. Das ist sein schwacher Punkt. Was ihm menschlich noch fehlt, ist ein gut Teil Philosophie, die ihn, wie Daumier, über den Gegenstand erhebt, während er sich ihm hingibt, die ihn in den Stand setzt, das Zeitliche mit dem Ewigen zu vergleichen. Eine Kunst kann sehr wohl „von ihrer Zeit sein“, ohne sich von Einzelerscheinungen des Tages abhängig zu machen; ja, sie ist eigentlich nur von ihrer Zeit, wenn sie das Ganze, den Gesamtgeist der Zeit darstellt. Aus der Erscheinung einer Dirne läßt sich das wild Gräßliche, das an Pistole und Syphilis denken läßt,

GEORGE GROSZ, PARISER CAFÉTERRASSE. KOLORIERTE ZEICHNUNG

herauslesen, aber auch das Gemarterte, Mitleid weckende; ihre Erscheinung kann zur selben Zeit rührend sein, kann ebensowohl sentimental wie anklagend genommen, und kann auch wieder forciert elegant aufgefaßt werden. Künstlerisch betrachtet gilt es fast gleichviel, welche Auffassung vorherrscht. Es gibt nicht größere Gegensätze als die Lebensauffassung von Grosz und von Ludwig Richter etwa. Dennoch gleichen sich beide darin, daß sie das Leben in ein subjektives Bedürfnis hineinzwingen. Nur die Vorzeichen sind verwechselt; sonst stehen sich diese Künstler grundsätzlich nicht weniger nahe als Kommunisten und Völkische. Ob alles gewaltsam idyllisiert oder gewaltsam bestialisiert wird, das ist künstlerisch betrachtet nahezu dasselbe. Hier und dort handelt der empirische Mensch — um es im Sinne Kants zu bezeichnen. Unmittelbar wird er stets auf die Lebensempiriker wirken und so Erfolg haben. Doch wird es nie lange dauern, weil der Anteil mit dem wandelbaren Stoffinteresse erlischt. Statt des Namens Ludwig Richter mag man auch andere setzen, etwa James Gillray oder Käte Kollwitz oder Dix. Die Form dagegen schafft nicht der empirische, sondern der intelligible Charakter. Sie interessiert nicht gleich, überzeugt aber von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr, weil sie, über den zufälligen Anlaß hinaus, das Gefühl für allseitiges Leben abspiegelt. Daumiers Kampfobjekte sind uns heute Hekuba; sein Künstlerruhm strahlt darum nur um so reiner.

Betrachtet man neuere Arbeiten von Grosz — wozu neulich in der Berliner Galerie A. Flechtheim Gelegenheit war, und wofür auch der 1925 im Verlag Carl Reißner, Dresden, erschienene „Spießer-Spiegel“ gutes Material darbietet —, so läßt sich ein Erstarken der Form nachweisen. Das System wird weniger starr. Ein Aufenthalt in Paris scheint nützlich gewesen zu sein. Die Pariser Zeichnungen sind sehr präzise, doch sind sie kaum noch gedanklich. Das Karikieren wird zum Charakterisieren. Es schimmern wohltätig auch die



GEORGE GROSZ, AUS DEM ZIRKUS MEDRANO. ZEICHNUNG

genauen Naturstudien durch (die immer ein wenig auf die Schule Emil Orliks weisen). Tendenz wird von Natur verdrängt. Der „Spießer“ nimmt menschlichere Züge an. Und das ist gut, denn solange er wie ein soziales Präparat erschien, wurde man peinlich oft auf den Gedanken gebracht, daß es auch den politisch radikalistischen Spießer gibt, und daß er nur allzu bereit war, Grosz für seine Fraktion zu reklamieren. Es ist ja bei Grosz noch längst nicht alles in Ordnung. Darum scheinen in seiner Produktion auch Stockungen zu sein. Bezeichnend war es, daß bei Flechtheim die Aquarelle überwogen, die oft aus Zeichnungen entstanden sind und die im Hintergrund mit einer feinfühlig kolorierenden aber etwas fremdartigen Romantik arbeiten. Grosz ist offenbar auf dem Wege zur Freiheit; doch wagt er noch nicht, so möchte man sagen, aus der Partei zu treten. Und doch wird er es eines Tages tun müssen; sein Talent wird ihn zwangsläufig dahin treiben. Das Talent wird ihm auch die von modischen Zügen nicht freie Art des Stilisierens abgewöhnen und ihn überzeugen, was jene instinktsichere Formkraft wert ist, die oft in den flüchtigsten Naturstudien zutage tritt. In dem Maße, wie Grosz sich seinem schönen, lebendigen Talent hingibt, wird auch der Rest von Trockenheit und absichtsvoller Eckigkeit aus den Zeichnungen verschwinden. Die Begabung wird den Menschen mit dem Leben aussöhnen, ohne die Kampflust zu schwächen; und dieses Glück wird der Begabung wieder zugute kommen. In dem Maße aber, wie es geschieht, wird sich das eigensinnig Deutsche zum Europäischen ausweiten. Schon jetzt gehört Grosz zu den wenigen, die außerhalb Deutschlands Aufmerksamkeit erregen und als Repräsentanten ihrer Zeit gelten; je mehr ihm das Geheimnis der ausdrucksvollen Form aufgeht, um so erfolgreicher noch wird er in Zukunft der deutschen Zeichenkunst im Ausland Geltung verschaffen. Und der Beifall des Auslandes, so sagte Emil Heilbut einmal, ist die vorweggenommene Unsterblichkeit.

GEORGE GROSZ, REICHSPRÄSIDENT EBERT. ROHRFEDER

GEORGE GROSZ, BEI KEMPINSKI. AQUARELL

ADOLF MENZEL, ESELREITER. BLEISTIFTZEICHNUNG VON EINER REISE

AUS DER AUSSTELLUNG IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

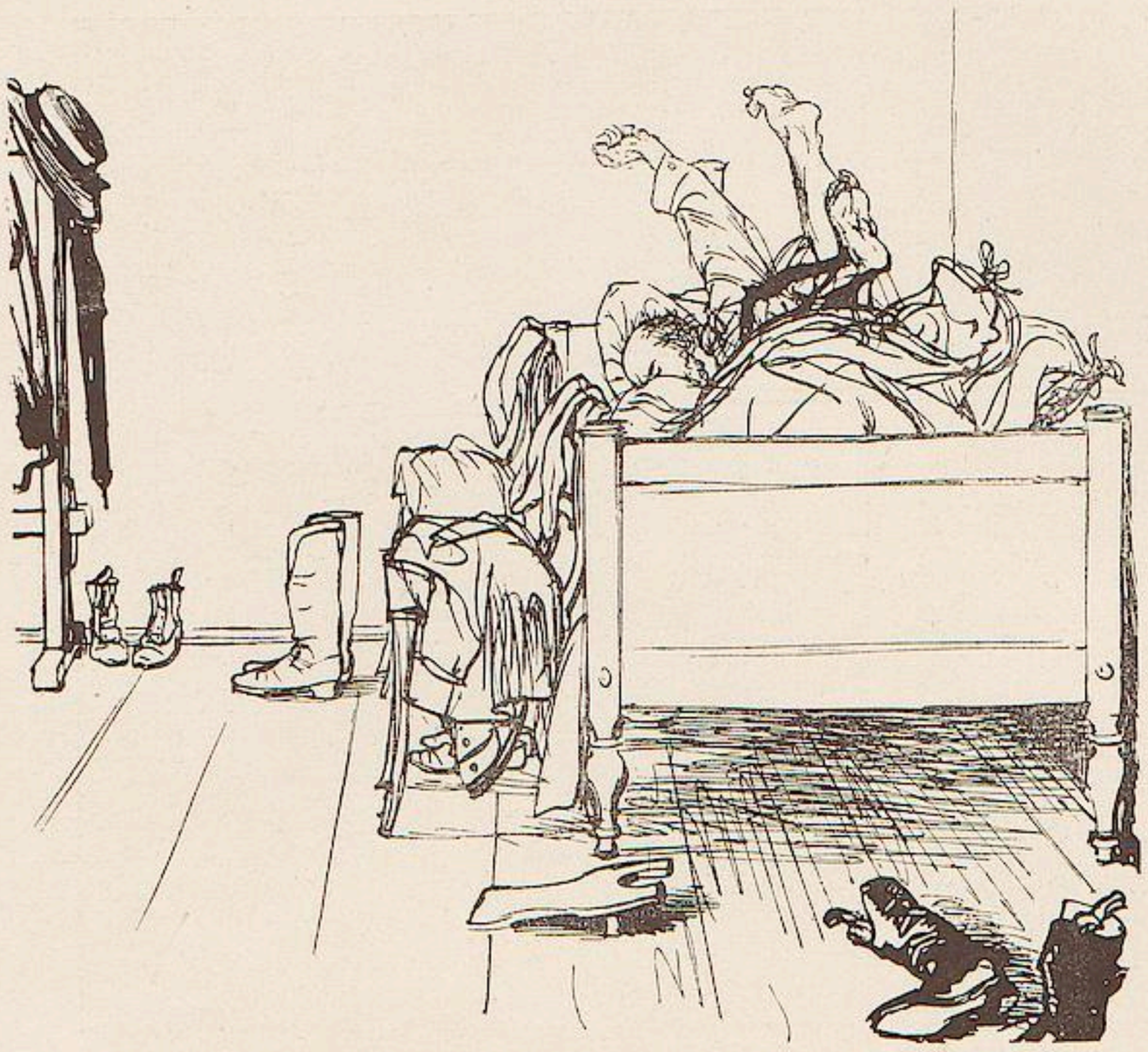
KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Unter den Ausstellungen der letzten Monate bleibt noch die einundfünfzigste Veranstaltung der Berliner Sezession zu erwähnen, die Aquarelle, Pastelle und Plastiken enthielt und im Ganzen lebendiger als sonst wirkte.

Bilder, Zeichnungen und graphische Blätter zeigte Max Oppenheimer (Mopp) sodann bei Paul Cassirer. Die Ausstellung trat ziemlich anspruchsvoll auf, hielt ernsten Ansprüchen gegenüber aber nicht stand. Was Oppenheimer in hohem Maße hat, ist das Talent, seine Fähigkeiten geschickt zu organisieren und zu inszenieren. Geschickt ist schon die Stoffwahl: die Welt des Arztes, des Operationssaals und vor allem die Welt der Musik (das Rosé-Quartett, das Heß-Quartett, Busoni, das Klingler-Quartett, ein Trio, Carl Flesch, das große Wandgemälde eines Orchesters im Fortissimo). Damit interessiert er die Musiker und die vielen Musikfreunde. Oppenheimer sieht die Erscheinung nicht eben persönlich; er ist sich dessen wohl bewußt und sucht die Form durch einen stark manieristischen Vortrag zu würzen. Eine Mischung von altmeisterlichen und modischen Mitteln. Die Bilder schillern zweideutig, sie sind dünn im Gerüst und trocken in der Empfindung, sie wirken raumlos und haben etwas Kunstgewerbliches im Sinne Wiens. Das beste in dieser Produktion ist der Witz und der Fleiß. Sie unterliegt im übrigen der Selbstüberredung so naiv, daß sie Laien sehr wohl zeitweise zu überreden vermag.

In den Graphikräumen des Verlages Bruno Cassirer war im März und April eine schöne Ausstellung von Jugendzeichnungen und Gelegenheitsarbeiten bekannter deutscher Maler und Zeichner zu sehen. Über Jugendarbeiten berühmter Künstler ließe sich vieles und Aufschlußreiches sagen. Vielleicht versuchen wir es einmal in einer größeren Arbeit. In Kürze läßt sich nur sagen, daß sich beizeiten krümmt, was ein Häkchen werden will. Besonders zeigt sich die Begabung früh und eigentlich schon in ihrer charakteristischen Anlage bei den naiv schaffenden Künstlern. Der denkende Künstler — Cornelius, Marées u. a. sind Beispiele dafür — entwickelt sich gemeinhin später und weniger instinktsicher; er denkt sich gewissermaßen hinauf. In der Ausstellung waren Jugendarbeiten von Menzel, Liebermann und Slevogt zu sehen, die bereits im Keim die Eigenart der unter sich so verschiedenen Talente zeigen; frühe Zeichnungen von Corinth erscheinen dagegen nicht so persönlich. Den breitesten Raum nahmen die Gelegenheitsarbeiten ein. Das Wort war in einem doppelten Sinne verstanden worden. Es waren Blätter von Menzel, Hosemann, Liebermann, Steffeck, Slevogt, Corinth, Großmann, Meid, Kubin u. a. ausgestellt, die neben der Produktion, die „gelegent-



ADOLF MENZEL, ZEICHNUNG IN EINEM BRIEF

AUS DER AUSSTELLUNG IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

lich" als Briefzeichnungen, als Skizzen am Rand usw. entstanden waren, und andere, mehr ausgeführte Blätter, die zu einer bestimmten Gelegenheit gemacht worden sind, also Adressen, Gedenkblätter, Menüs und ähnliches. Man kann sich denken, daß auf diesem Gebiete, wo der geistvolle Einfall und die Lust am Schmückenden herrscht, vor allem Menzel und Slevogt brillieren. Alles in allem war es eine anspruchslose aber reiche Ausstellung, die der Besucher gewissermaßen lesen konnte wie ein sehr unterhaltendes, aus allerlei Erzählungen, Anekdoten und Novellen zusammengestelltes Buch. Da einige Sammler selten oder nie gesehene Blätter zur Verfügung gestellt hatten, war auch Gelegenheit das kunsthistorische Wissen zu bereichern.

Gute Bilder von deutschen Meistern des neunzehnten Jahrhunderts zeigt die Galerie Karl Haberstock. Besonders interessieren einige Bilder Fritz von Uhdes — Die Töchter des Künstlers mit einem Hund im Garten, Der Abschied des kleinen Tobias, eine „Unterhaltung" zwischen drei Personen in einem Zimmer, durch dessen Fenster man einen Neubau erblickt, ein „Schulgarten" mit drei kleinen Mädchen auf einer Bank, und eine Landschaft mit einer großen Frauengestalt im Vordergrund —, Landschaften von Wilhelm Trübner, eine Flußlandschaft, ein „Schwarzwaldidyll" und ein großes Männerporträt von Hans Thoma, Landschaften und Stilleben von Max Slevogt, eine große Porträtstudie von Menzel, seinen Bruder darstellend, Kinderbilder von Marées, und einiges von Corinth. Besonders merkwürdig ist das Bildnis Julius Allgeyers von Anselm Feuerbach, das früher der Nationalgalerie gehört hat.

K. Sch.

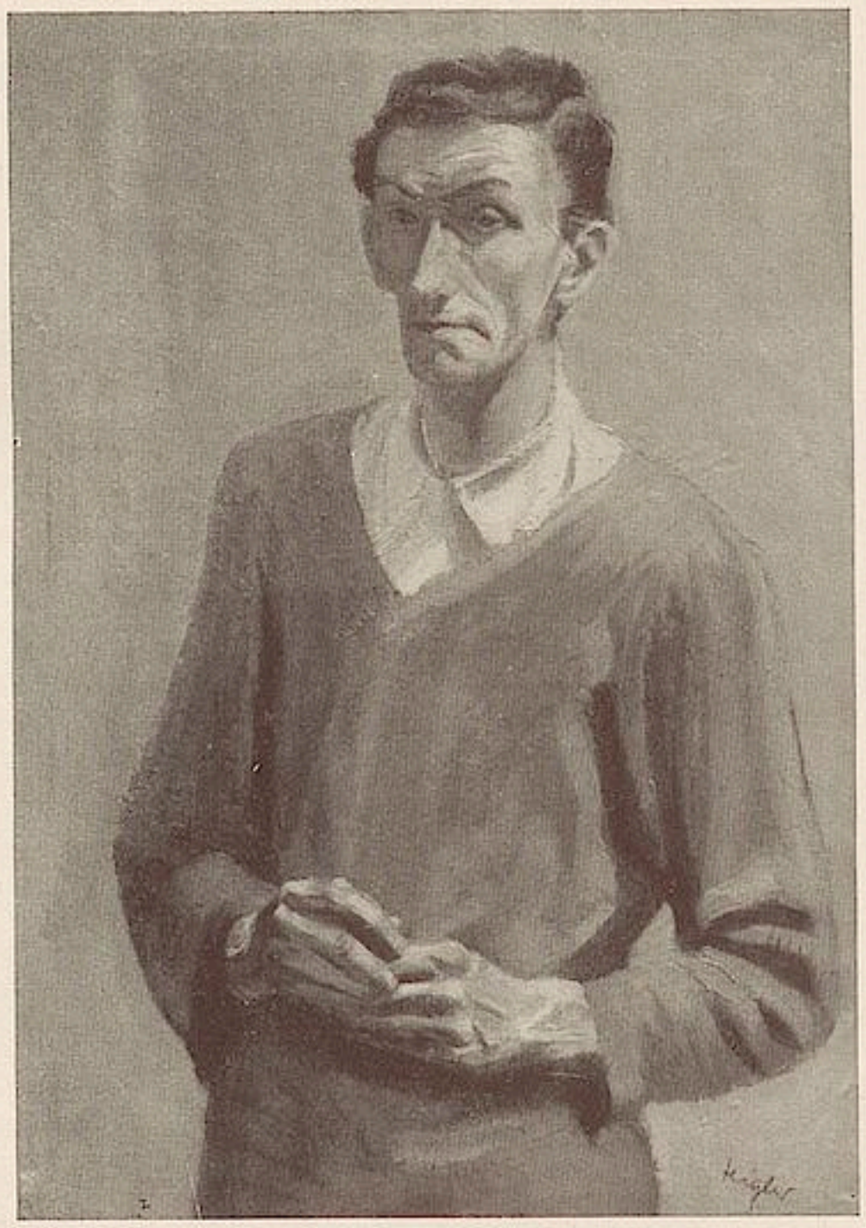
*

Die Ausstellung von Südsee-Plastiken in der Galerie Flechtheim zeigte in vielfältigen Typen die Besonderheit und Höhe dieser Kunstübung, die ganz der Ahnenverehrung und dem kultischen Tanz diente. Wir stehen in dem Bannkreis einer ornamental gebändigten dramatischen Bildkraft, deren Antrieb die schicksalhafte Verflochtenheit von Lebenden und Toten, von Mensch und Tier ist. Die Schrecken einer — dämonischen Mächten preisgegebenen — Existenz leben in diesen Schnitzereien. In die Welt des Ahnenkultes und totemistischer Vorstellungen, der diese Kunstwerke entstammen, führt das Vorwort des mit guten Abbildungen ausgestatteten Kataloges ein, den Carl Einstein der von ihm aufgestellten Sammlung widmet. Er gibt nicht nur dem unvorbereiteten Betrachter die nötigen ethnologischen und mythologischen Hinweise, sondern darüber hinaus beachtenswerte Aufschlüsse über diese Kunst, deren kunstgeschichtliche Würdigung bisher noch kaum versucht wurde.

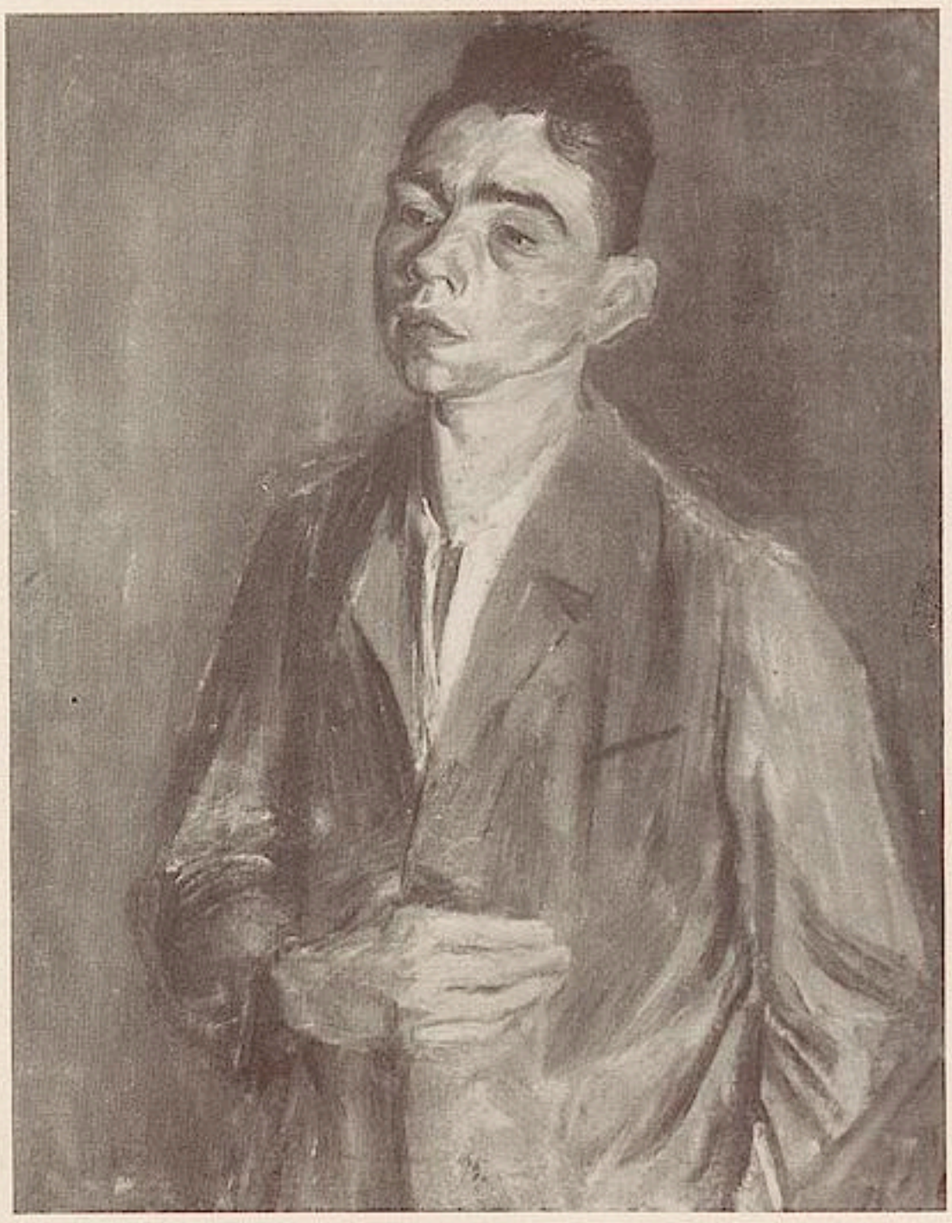
Die Reihe der Skulpturen zeigt aus Deutsch-Neuguinea Ahnenfiguren mit maskenhaftem Kopf, der Körper flächig oder — in der besonderen Weise dieser Kunst — als orna-

MAX SLEVOGT, ZEICHNUNG DES DREIZEHNJÄHRIGEN

AUS DER AUSSTELLUNG IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



FRITZ FEIGLER, SELBSTBILDNIS



FRITZ FEIGLER, JUNGER ARBEITER

AUSGESTELLT IM DÜSSELDORFER KUNSTVEREIN. IM BESITZ DES STÄDTISCHEN KUNSTMUSEUMS DÜSSELDORF

mentales Gestänge gebildet. Tanzstäbe, wie den schönen in der Gestalt eines Reihers, in dem Tierform und Gerät sich vollkommen durchdringen. Reichgeschnitzte und bemalte Masken und Geräte, darunter eines der besten Stücke der Sammlung, den Hocker, dem eine große Maske als Lehne dient. Aus Neu-Mecklenburg und einigen anderen Gebieten stammen merkwürdige Masken und Tanzstäbe; die durchbrochenen Schnitzfiguren der Geheimbünde, Bilder der Kämpfe zwischen Dämonen und beschirmenden Tieren; die weißbemalten Uli-Figuren, und vor allem die unvergleichlichen Turu-Schnitzereien, die auf durchbrochenem Grunde in reicher ornamentaler Verschlingung ebenfalls mythische Kämpfe abbilden. Wir sehen in diesen unterschnittenen Flachschnitzereien, in dem durchbrochenen Gestänge dieser Figuren mit der komplizierten Verästelung ihrer Formen die Eigenart einer plastischen Konzeption, die sich einzig im Holzmaterial vollkommen verwirklichen konnte, an der gemessen die meisten Holzskulpturen wie Entlehnungen aus einer in Stein oder Ton vorgestellten Plastik anmuten.

Die Schnitzereien unterbrechen — sparsam auf die Wände verteilt — Beispiele des modernen europäischen Bildes. Es war ein glücklicher Gedanke, einmal — ganz unhistorisch und um so zwingender — die Brücke zwischen den so entfernten Kunsträumen und Kunstzeiten zu schlagen, und damit die universale Bedeutung dieser durch den Einbruch europäischer Kultur beendeten Kunstübung aufzuzeigen.

Hedwig Fechheimer.

*

HAMBURG

Bei Commeter veranstaltete die Altonaerin Edith Marcus eine Ausstellung ihrer Bilder. Der Betrachter fühlte ernste und verantwortungsvolle Arbeit und empfand angenehm das schöne Handwerk. Im Sinne Ph. Otto Runges etwa. Die großen Kompositionen erscheinen zu bunt und zu groß im Format. Überhaupt ist nicht alles gleichwertig. Manches Kinderporträt, manche Landschaft ist jedoch so gute Malerei, daß diese Kunst auch außerhalb Hamburgs gesehen zu werden verdient.

L. F.

DÜSSELDORF

Ich wünschte, daß man auch außerhalb Düsseldorfs auf Fritz Feigler aufmerksam würde. Er ist schon 37 Jahre alt, also durchaus kein Anfänger. Was er jetzt in den schönen Räumen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zeigt, beweist eine fruchtbare Weiterentwicklung seiner jedem thematischen Überschwang abholden und die so beliebte überscharfe Zeichnung meidenden Malerei. Feigler ist nichts als Maler. Aus stillebenartigen Zusammenstellungen von „alten Sachen", Holzkloben, gelegentlich auch feineren Gemüsen schafft er durch die Wucht des Malerischen und die stille Schönheit der Farben eine merkwürdig eindringliche „nature morte", wie wir sie am Rhein noch nicht gekannt haben. Aber dieser zäh um seine Existenz ringende Mensch, dem kaum jemals eine Studienreise vergönnt war, ist alles eher als ein Spezialist. Dem Volke, dem er entstammt, widmet er ohne die dick aufgetragene Tendenz, wie sie in den heutigen Kreisen des „Jungen Rheinlands" beliebt ist, Dar-

stellungen von oft erschütternder Wucht. Der jetzt ausgestellte „Bettler" ist eine unvergeßliche Groteske. Das große Selbstbildnis mit der Ananas zu den Füßen des aufgereckt dastehenden Malers hat wirkliches Format. Zu bedauern ist, daß so glänzenden Eingebungen wie der „Metzgerin" eine letzte Durchbildung fehlt. Es ist so viel hinreißende Malleidenschaft in diesem Künstler, daß man ihr ein gelegentliches Verpuffen keineswegs nachsehen darf. Wie sonderbar, daß dieser norddeutsch empfindende, herbe Künstler gerade in Düsseldorf aufgewachsen ist, dessen Tradition durchaus das Atelier ist!

In Köln war das Hauptereignis neben der schon bekanntgewordenen Kollektion Kirchners im Kunstverein die Ausstellung von meist Pariser Aquarellen von George Grosz in dem neuen Kunstsalon von S. Salz. Wer diesen großen Könner schätzt, konnte mit Freude feststellen, daß aus dem Nichts-als-Satiriker mehr und mehr ein bedeutender Maler wird. Ich schätze es besonders, wie er den neuen Wirkungen der nächtlichen Lichtreklame, denen so wenige Künstler ihr Auge geöffnet haben, neue Wirkungen der Farbe abgewinnt. Dieser „nächtliche Boulevard" (1925), ein äußerst kunstvoller Ausschnitt aus dem gewaltigen Liebesreigen des nächtlichen Paris, hatte einen Duft der Farbe, ein Transzendentales, wie es in heutiger deutscher Kunst selten geworden ist. Ein wahres Asphaltblumenstück.

Walter Cohen.

MÜNCHEN

In der Modernen Galerie Thannhauser zeigte Adolf Schinnerer einen großen Teil seiner neuen malerischen Produktion. Der Künstler, der als Graphiker eine starke Persönlichkeit ist, wirkt als Maler sehr problematisch. Unleugbar, daß seine Art nicht konventionell, unleugbar auch, daß er unbewußt versteht, aus mehr als einem angeborenen Fehler eine Tugend zu machen, aber es genügt nicht, unakademisch zu sein und mit frischer Unbedenklichkeit sich an schwierige Probleme zu wagen. Ganz abgesehen davon, daß rein formal vieles nicht gelöst, nicht gelungen ist, fehlt dem Künstler irgendwie die letzte Energie, die Tür ganz aufzustoßen, durch die er uns in sein Neuland führen will. Die Verhaltenheit und spröde Lyrik, die das graphische Werk Schinnerers so oft auszeichnet, wird mehr als einmal auch hier geahnt, aber es ist, wie gesagt, dem Künstler bisher nicht gelungen, die malerische Welt, von der er träumt, dem Beschauer voll zu erschließen.

Am gleichen Ort stellte die „Gruppe 1919" eine große Reihe von Gemälden aus. Alle Mitglieder, besonders Raimund Geiger, Hans Henningsen, Ludwig Strohmeyer und Heinrich Herzog besitzen gediegenes Können und erfreuen durch ihre geschmackvolle Art, wollen bewußt auf den Boden der großen Tradition sich stellen und bei Corinth und Cézanne anknüpfen. Die Eleganz mancher Bilder erinnert etwas an gute französische Weise. Man möchte wünschen, daß sich die ernsthaft strebenden Künstler noch mehr vertiefen und zu größerer Eigenart heranreifen, wie sie es beabsichtigen, ohne Krampf, aber doch mit malerischen Problemen sich ernsthaft auseinandersetzend.

Bei Caspari sah man eine vor allem kunsthistorisch sehr interessante Ausstellung einer größeren Anzahl Jugendwerke Feuerbachs, d. h. von Studien, die aus seiner Pariser Zeit stammen. Die Bilder sind von Uhde-Bernays in die Literatur eingeführt worden und die Zuschreibung an den deutschen Meister dürfte in den meisten Fällen stimmen . . . Nicht alles ist erfreulich. Manches grenzt hart an den Kitsch. Weitaus am besten erscheint mir der Kopf einer jungen Bacchantin, wo französische Anregungen von Feuerbach in sehr gewinnender Weise malerisch verarbeitet worden sind.

Die Galerie Heinemann hat mit ihrer Ausstellung „München im Bilde von 1800—1926" uns eine ihrer gelungensten Veranstaltungen der letzten Jahre geboten. Kunsthistorisch kam manches Interessante ans Licht und gern sah man auch einige ältere Meisterwerke wieder, die man schon bei früheren Gelegenheiten schätzen gelernt hatte. Ganz besonders lenkte eine große Landschaft von dem jüngeren Dorner „Die Isar bei München" aus Privatbesitz die Aufmerksamkeit auf sich. Das sehr qualitätvolle Bild wirkte wie die Leistung eines frühen deutschen Constable. Aus dem reichen Besitz des Künstlerhauses sah man einige der köstlichen Bildniskarikaturen, vor allem das verblüffend flott gemalte Bildnis von Gysis von der Hand Grützners. Auch in den humorvollen Zeichnungen von Pocci erkennen wir heute noch besser als früher den großen künstlerischen Reiz.

Nicht gerade übermäßig erfreulich ist das Resumé, das sich aus der neueren Münchner Vedutenmalerei ziehen läßt. Nur ganz weniges überragt das Mittelmaß. Überraschend bleibt die sehr künstlerisch wiedergegebene nächtliche „Bismarckfeier auf dem Königsplatz" von Wenglein, und unter den noch lebenden Malern erweist sich Charles Vetter zumindest als der geschickteste und fesselndste malerische Historiograph Münchens.

A. L. M.

MANNHEIM

Die von der Städtischen Kunsthalle veranstaltete Ausstellung von Fastnachtsbrauch und -kunst ging aus einem, wie sich zeigte, höchst fruchtbaren Einfall hervor. Man sah — bei aller notgedrungenen Lückenhaftigkeit des Materials —, über das rein Artistische ins Menschliche hinein, in die Wirksamkeit eines bald gesellschaftlich zivilisierten, bald noch in den Gestalten volkstümlicher Dämonie ausgeprägten Urtriebs und konnte so die „Narretei" doch wesentlich mehr sub specie aeternitatis würdigen, als dies gewöhnlich der Fall ist.

Über die sozialen Funktionen der Fastnacht belehren vor allem die zunftmäßig organisierten Feste im Nürnberg des sechzehnten, die kursächsischen Hofveranstaltungen des siebzehnten Jahrhunderts. Sie waren durch die sogenannten Schembartbücher und durch illustrierende Bilderrollen vertreten. Die bedeutenden Einwirkungen Italiens (insbesondere durch seine Typenkomödie) und Frankreichs verkörperten die Stecher dieser Nationen. Es folgte der durch Goethe geschilderte römische Karneval und die gelehrt-klassizistische Maske des frühen neunzehnten Jahrhunderts.

Als eine Fortsetzung dieses Themas konnte man eine Reihe moderner Kostüm- und Dekorationsentwürfe betrachten, an denen verschiedene Künstler und Kunstgewerbeschulen beteiligt waren. Hier herrschte im wesentlichen die rein formale oder begriffliche Groteske.

Die ganz andere Seite wurde in der Volkskunstabteilung sichtbar. Die badischen, schweizerischen, württembergischen, bayrischen Masken und Kostüme (besser: Vermummungen) schlagen an Originalität und Dämonie des Phantastischen alles übrige. Hier bedeutet der Trieb zur Verkleidung noch etwas, wird das Gespenstische der Verstellung noch empfunden. Die Großstadt hat hieraus längst schlaffen Alltag gemacht. L.·Moser (Karlsruhe).

ANSELM FEUERBACH, KOPF EINER JUNGEN BACCHANTIN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN

JAHRHUNDERTSCHAU DEUTSCHER MALEREI IN WIEN

VON

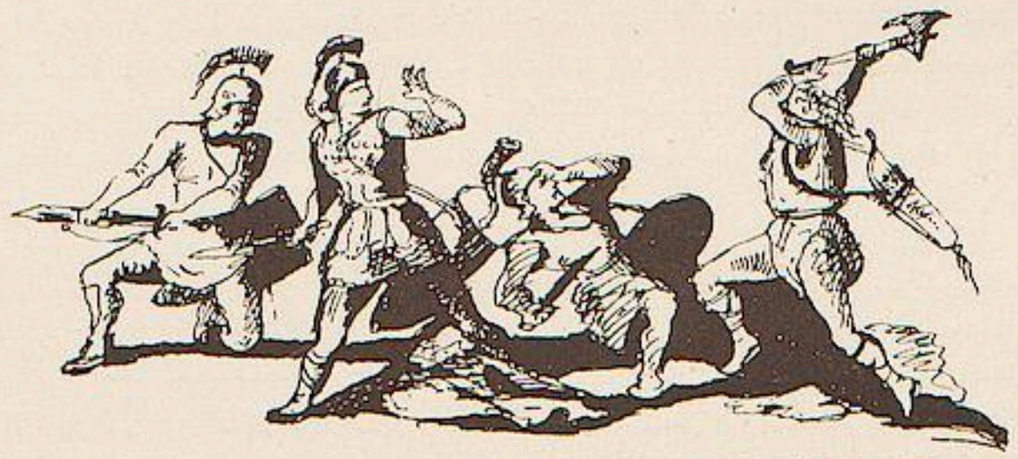
HANS TIETZE

Politische Gründe haben dieser Ausstellung der Wiener Museumsfreunde die Wege geebnet. Ein uneingestandener Wettkampf mit der im Vorjahre an der gleichen Stelle veranstalteten Ausstellung französischer Meisterwerke des neunzehnten Jahrhunderts hat die deutschen Regierungen zu besonderem Entgegenkommen angespornt und so haben sich die Galerien in Berlin, Dresden, Hamburg, München und mehreren anderen Städten von Schätzen getrennt, die sonst ängstlich gehütet werden; dazu hat noch der deutsche Privatbesitz einen Zuschuß geliefert. Dadurch kam ein Ganzes zustande, das über die großzügige Gebärde kultureller Zusammengehörigkeit hinaus, die es darstellen will, künstlerisches Interesse bietet. Die Ausstellung ist eine aus einem einheitlichen Gesichtspunkt heraus getroffene Auswahl der höchsten Qualität aus einer großen Quantität, eine Art Museumsextrakt ohne das breite Füllsel, das bloß der kunsthistorischen Belehrung oder lokalen Interessen zu dienen hat, will ein Übermuseum sein, wie es unsere Zeit, der breiten Bilderkarawansereien satt, irgendwie ersehnt; sie will nicht einen Überblick gewähren, nicht eine Entwicklung darstellen, nicht verborgene Zusammenhänge aufhellen, nicht vergessene Meister entdecken. Sie will lediglich — und unter Ausscheidung alles störenden, bloß lehrhaften Beiwerks — einen beglückenden Begriff von der künstlerischen Kraft des deutschen Volkes in diesem Jahrhundert geben. Sie strebt keine Überraschungen an, sucht nicht das Unbekannte, sondern das Bekannteste, will nur für Wien entdecken, was heute der künstlerischen Volksbildung in Deutschland Gemeingut ist; in ihrer Geschmackseinstellung steht sie im wesentlichen auf dem Boden der deutschen Jahrhundertausstellung von 1906, aber sie unterscheidet sich von dieser dadurch, daß sie auf eine Revision der bisherigen Auffassung, die jene angestrebt und erreicht hat, verzichtet und die Sonderung von Spreu und Weizen, die damals in Berlin an Hand eines gewaltigen Materials vorgenommen worden war, ausnützt, um nur die Höchstwerte zu zeigen, bzw. jene Werte, die einem naturalistisch-malerischen Standpunkt als die höchsten erscheinen. Denn selbstverständlich muß eine solche Auswahl, die die Produktion eines ganzen Jahrhunderts auf knapp hundert Stücke bringt, subjektiv sein; sie mußte

es um so mehr, als die Beschränktheit des Raumes allzu monumentale Formate ausschloß und die begreifliche Vorsicht der Museumsdirektoren höchste oder besonders empfindliche Meisterwerke nicht auf Reisen zu schicken, hie und da zu einer Beschränkung auf das Zweitbeste nötigte. Zu all dem kam noch die wienerische Perspektive, in die dieses Schauspiel der deutschen Malerei zu rücken war; Verwandtschaft und Gegensätzlichkeit der künstlerischen Bestrebungen mit dem hier Bodenständigen bot die beiden zu verwertenden Anknüpfungen. Hinter der Ausstellung steht als ihre notwendige Ergänzung die in ihr nicht vertretene Wiener Malerei des gleichen Zeitraums; erst so wird die volle Jahrhundertschau deutscher Malerei daraus.

Dem Kenner bietet die Ausstellung Gelegenheit, liebe und vertraute Freunde aus verschiedenen Orten wiederzusehen; dem großen Publikum führt sie eine gesiebte Auslese höchster Qualitäten vor. Aber dieses doppelte Verdienst bleibt etwas in der Theorie stecken; in der Praxis wirkt die Ausstellung, wie sie zustande gekommen ist, einigermaßen dünn; zu sehr Aperçu statt Darstellung. Es fehlen die Schatten zu diesen Lichtern, die leeren Stellen, die den Glanzpunkten eine Folie bieten würden; das Naturgewachsene, das bei den normalen Museen versöhnlich wirkt, fehlt bei diesem Geflecht aus lauter Brillanten. Die allzu zugeschliffene Bevormundung ertötet ein wenig den Gesamteindruck.

Dafür aber welche Genüsse im einzelnen! Die frühe Hamburger Malerei, die Lichtwarks vorauseilender Einsicht am stärksten die altmodische Frauentugend verdankt, daß man sie nur im eigenen Hause kennen lernen kann, ist für Wien wohl die größte Überraschung; aber nicht die schwerst zu bewältigende, denn ihre warme Erdennähe rückt sie uns näher als die anderen Norddeutschen, wie Blechen, Dahl, Friedrich, Kersting, Rayski, in deren dünnerem Geblüt uns ein literarischer Einschlag irgendwie befremdet. Es ist jenes stark geistige Element, das durch die beiden Olivier, durch August Heinrich, Overbeck u. a. für Österreichs eigene Kunst zum anregenden Ferment geworden ist. Unmittelbarer, blutsverwandter ist die Beziehung zu den Süddeutschen Dillis, Fohr, Hess, Ferdinand und Franz Kobell, Rottmann, Schick, Spitzweg; durch Koch und Schwind verwächst Österreich direkt mit dieser Gruppe. Aus den aufgezählten Namen erhellt die schon charakterisierte Einseitigkeit der Auswahl: es ist die nichtoffizielle Malerei von damals, wie sie heute offiziell geworden ist, ihre malerisch-naturalistische Strömung, nicht die deutsche Malerei schlechtweg. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird dieser „Standpunkt" noch deutlicher: Menzel, Boecklin, Thoma erscheinen ganz auf ihr Jugendwerk gestellt, breiter werden Liebermann, Leibl und Corinth geschildert; vortrefflich ist auch Slevogt gezeichnet, dagegen Feuerbach ganz uncharakteristisch geblieben. Er, wie Uhde und manche andere erscheinen nur mit den Nebenprodukten ihrer Kunst. Marées, an sich gut gewählt, wird durch die gemeinsame Unterbringung mit Leibl und Trübner — auch die Raumnot schafft sonderbare Schlafgesellen — in ein ganz falsches Gesichtsfeld gerückt; das Publikum wird verführt, ihn genau so einzureihen, wie er es stets ängstlich vermieden und bekämpft hat. Die schwächste Stelle der Ausstellung ist jedoch ein offenbar in bester Absicht zusammengestellter Anhang, der zur Gegenwart überleiten soll: Carl Hofer, Purrmann, Caspar, Nolde, Beckmann und Marc sollen das zwanzigste Jahrhundert gegenüber dem neunzehnten vertreten; ihr so uneinheitliches Häuflein wirkt so verzweifelt, als wäre es nur zum Erdrücktwerden mitgebracht worden. Prügelknaben einer im letzten Grunde doch irgendwie historischen und nicht modernen Auffassung von Kunst.



MAX SLEVOGT, ZEICHNUNG DES DREIZEHNJÄHRIGEN

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

AUSSTELLUNGEN UND VORTRÄGE ÜBER MODERNE BAUKUNST

VON

WOLFGANG HERRMANN

Innerhalb eines von der Staatlichen Kunstbibliothek veranstalteten Vortragszyklus teilte Peter Behrens die moderne Architektur in eine romantische und eine klassizistische Richtung. Er setzte sich für die phantastische, gefühlsmäßige, innerliche Gruppe ein und warnte vor der Überbetonung des Technisch-Konstruktiven. Seine im ehemaligen Kunstgewerbemuseum ausgestellten Arbeiten beweisen, daß er nicht etwa ein rückschauender Romantiker ist, ja für einen fast Sechzigjährigen ist er sogar erstaunlich fortschrittlich. Aber aus seinen meisten Werken wie auch zum großen Teil aus denen seiner Schüler spricht eine starke Überschätzung der ästhetisch-formalen Seite, was schon die zahlreichen, flüchtigen,

elegant hingeworfenen, malerischen Entwürfe zeigen. Bei manchen Bauten (Zentralgarage Essen, Stummkonzern Düsseldorf) gelangt er damit zu geschmackvollen Lösungen, bei anderen verfällt er aber einer Art expressionistischem Jugendstil, so daß der Hof der Höchster Farbwerke mehr einem Theater, die Münchener Dombauhütte mehr einer Bar ähnelt. Vorzüglich dagegen ist die Gute-Hoffnungs-Hütte in Oberhausen und wo er gleichfalls von der Funktion des Hauses ausgeht, wie in dem sehr interessanten Versuch eines Terrassenhauses, gelangt er wie von selbst zu einer auch vom Formalen aus voll befriedigenden Lösung.

Diese Lehre, nur von der Funktion, den Bedürfnissen, dem Organischen auszugehen und alle ästhetischen Wünsche zurückzustellen, vertritt die moderne Schule der Funktionalisten, für die H. Häring in dem genannten Zyklus sprach. Das Ästhetische verstehe sich gewissermaßen von selbst, stelle sich ein, wenn man allein die Leistungen berücksichtige, die ein Haus zu erfüllen habe, und so verwirft er für uns die mathematisch-logische „Architektur“ der „letzten Jahrtausende“, die zum großen Teil nur auf das Ästhetische Wert legte, und predigt eine ursprüngliche, volkstümliche „Baukunst“.

Diesen Weg scheint auch Max Taut zu beschreiten, dessen Konkurrenzentwurf zum Berliner Sportforum im Architekturmuseum ausgestellt ist. Die für den Publikumsverkehr wichtigsten Bauten legt er möglichst dicht beisammen und kommt damit zu einer überzeugenden geschlossenen Gesamtwirkung. Allerdings glaubt man eher einen Fabrikbau vor sich zu haben. Poelzig, der Eigenstes sonst mehr in festlichen Räumen zu sagen weiß (worüber er auch einen unterhaltsamen Vortrag hielt), umzieht auf seinem Entwurf das ganze weitläufige Gelände mit einzelnen Gebäuden und erreicht dadurch imposante Fernwirkungen. Allerdings wird man von hinten an den Bau herangeführt und betritt den Ehrenhof von der Seite, was Taut als einziger verhinderte. Weshalb der Entwurf der Gebr. March mit seiner etwas geistlosen symmetrischen Aufteilung der Preis zuerkannt wurde und nicht einem der beiden genannten Architekten, ist nicht recht zu ersehen.

Das gilt auch für die Konkurrenz zum Kölner Hochhaus (Akademie). Neben den Vertikalen des Domes und St. Martins soll eine neue Dominante entstehen als Kopf der großen Hängebrücke. Das bedeutet also ein rein ästhetisches Problem: das Kölner Stadtbild. Fast alle Entwürfe sehen ein Turmhaus vor, das in Konkurrenz zu den beiden alten Kirchen treten muß und soll. Fast alle unterstreichen diese Beziehung durch betonte Vertikalität, und für alle wird der Vergleich nicht zu ihrem Vorteil ausfallen. Die einzige Möglichkeit ist: entweder unbekümmert um die Vertikalen der Kirchen einen hohen kantigen Turm mit betonten Horizontalen hinzusetzen (Pals & Richter, Hamburg, II. Preis) oder auf eine starke Höhenentwicklung überhaupt zu verzichten (W. Kreiß, ein sehr interessanter moderner Entwurf von Scharoun-Breslau, W. Pipping und W. Dunckel). Die letzten beiden erhielten, trotz der sehr mäßigen, schmuckfreudigen Außenarchitektur, den ersten Preis.

Man sieht an dieser Konkurrenz, wie schwierig es in dem traditionsbelasteten Europa ist, ein modernes Städtebild zu gewinnen ganz im Gegensatz zu Amerika. Dort ist, wie A. Rading in seinem Vortrage ausführte, weit weniger der ästhetische Standpunkt maßgebend, die Häuser aber alle auf ihre praktischen Bedürfnisse gut durchdacht, die uns störenden Schmuckelemente gewissermaßen so nachträglich hinzugetan, daß der gänzliche Verzicht darauf dem Amerikaner nicht schwer fallen wird. Rading setzte sich sehr für die amerikanische Baukunst ein, ich selbst glaube, daß sie uns mehr als Warnung vor allem in städtebaulicher Beziehung nützlich sein kann.

Die Riesenstädte Amerikas in Europa nachahmen zu wollen wäre gefährlich. Mit Recht wies Karl Scheffler in einem Vortrag über „Die Zukunft der Großstadt und die Großstadt der Zukunft“ darauf hin, daß die Vorteile der Stadt immer neuen Zuzug vom Lande herbeiführe, daß aber die Nachteile auch wieder so groß seien, daß eine Übertragung der Großstadt aufs Land, ein weitläufiges Siedlungswesen, die wahrscheinlichere Entwicklung wäre. — Auch Tessenow zeigte in seinem Vortrag einen derartigen Siedlungsplan, auch er will aufs Land — aber nicht im Schefflerschen fortschrittlichen, sondern mehr im romantischen Sinne eines Mannes, der mit dem Tempo unserer Zeit nicht zufrieden ist. Für ihn ist die Straße das Symbol dieses Tempos, der Platz dagegen das der Ruhe; in seinem Entwurf versucht er eine Synthese zwischen beiden herbeizuführen, indem er die Straße „platziger“, den Platz „straßiger“ macht.

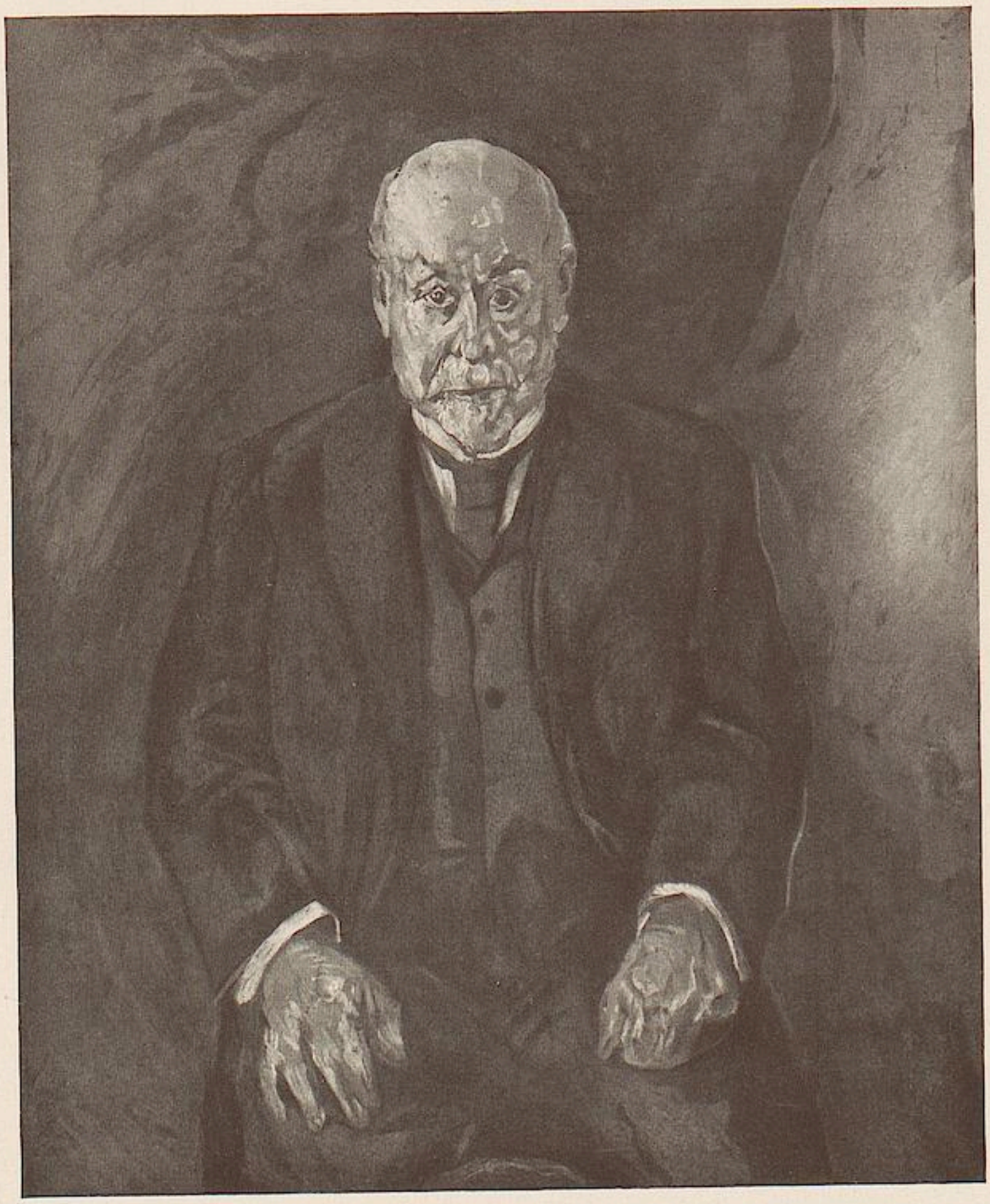
Aus der Technik ist der moderne Baustil erwachsen. Daß die Baukunst nicht zum Ingenieurstil herabsinkt, ist das Bestreben des Architekten. Er erreicht es jedoch nicht, wenn er vom alten akademisch-ästhetischen Standpunkt aus die technischen Errungenschaften benutzt aber verschleiert, sondern nur, wenn er aus ihnen die Konsequenzen zieht, alle übernommenen Begriffe von Stütze und Last, Tragendem und Getragenem fallen läßt und rein aus dem Organisch-Funktionellen heraus schafft. Dies führte W. C. Behrendt in einem äußerst instruktiven Vortrag näher aus. — Der stets überfüllte Hörsaal und die Ausstellungen beweisen das hohe heute herrschende Interesse für die sehr lebendige Baukunst unserer Zeit.

MANETS „BAR AUX FOLIES-BERGÈRE“

Manets 1882 gemaltes Bild „Bar aux Folies-Bergère“ (1,30×0,96 m) ist kürzlich von einem englischen Sammler aus der Galerie Thannhauser erworben worden. Das berühmte Bild gelangte auf der Versteigerung von Manets Nachlaß im Jahre 1884 in die Sammlung Emmanuel Chabrier um den Preis von 850 frcs. Auf der Auktion Chabrier im Jahre 1896 kauften es Bernheim-Jeune, die es an Pellerin weitergaben. Mit dessen Sammlung kam es nach Deutschland, blieb aber auf der denkwürdigen Ausstellung bei Paul Cassirer unverkauft und ging erst während des Krieges in den Besitz des Malers Hatvany in Budapest über. Die Galerie Thannhauser in Luzern und München hat das Bild jetzt nach London abgegeben.

EDOURD MANET, „BAR AUX FOLIES-BERGÈRE"

VON DER GALERIE THANNHAUSER LUZERN UND MÜNCHEN. AN EINE ENGLISCHE SAMMLUNG VERKAUFT



FRITZ LEDERER, BILDNIS DES BANKDIREKTORS FÜRSTENBERG
AQUATINTABLATT NACH EINEM VON MAX SLEVOGT GEMALTEN BILD

NACHRUFE

MAX HAUTTMANN †

Wer ihn kannte, hat ihn gern gehabt, als Menschen, als Forscher und vor allem als Lehrer. Gegnerschaft erwuchs ihm aus Unkenntnis seiner besonderen Werte und aus dem Vorurteil, daß der geniale Mensch auch der beste Universitätsprofessor sei. So hat man ihm zu Unrecht Wölfflins Nachfolgerschaft mißgönnt. Er war nicht geistreich, aber gediegen in einem Maße, das hohe Achtung, fast Ehrfurcht gebietet. Die Lücke, die er läßt, ist ärger als die meisten ahnen. Es war ein beruhigender Gedanke, in einer Zeit hemmungslos individualistischer Kunstanschauung, auf einer der wichtigsten deutschen Lehrkanzeln einen Mann zu wissen, der eisern um objektive Erkenntnis rang. Das Andenken an ihn wird sich verbinden mit einer Vorstellung von Reinheit in Lehre und Wandel, deren absolute Realisierung heute fast des Mutigsten Kräfte übersteigt.

Neben seinem grundlegenden Hauptwerk über die Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken von 1550 bis 1780, sind seine kleineren Arbeiten wenig beachtet worden. Er hat an verborgenem Ort (Mecklenburgische Bilderhefte Nr. 1) eine Gesamtdarstellung der Stadt Rostock, an deren Universität er kurz aber begeistert tätig war, aus ihrem Grundriß zu geben versucht. Eine Problemstellung, die Kühnheit verrät. Die Anlage ist musterhaft, die Durchführung so, wie wenn ein Meister des Kabinettstücks ein allzu großes Bild malt: es läßt sich nicht mit einem Blick das Ganze überschauen. Vielleicht ging dieser Meister von uns, weil sein scharfer, aber begrenzter Blick in der Weite an Klarheit verlor — und weil er Klarheit über alles liebte.

Carl Georg Heise.

In den Bergen, die er kannte und mit seinen Skiern meisterte, ist Max Hauttmann von uns gegangen. Wie in der antiken Tragödie hat ihn auf der scheinbaren Höhe seiner Lebenswanderung „das Schicksal“ angerufen und heimgeholt. Das Schicksal, von dem wir nicht glauben, daß es blind sei. Der einflußreiche Posten, den Max Hauttmann innehatte, war es, der die Zeitungen zu Nachrufen und „Würdigungen“ verpflichtete. Mir ist es beim Durchlesen dieser Betrachtungen, als ob in ihnen nichts, gar nichts über den Toten stünde. „Professor“, „jugendliches Alter“, „Nachfolger Wölfflins“, „Fehlbesetzung“ lauten die Schlagworte — man wärmt eine für Bayerns Ministerium wenig glanzvolle Geschichte auf, in der sich der Berufene vielleicht als einziger sachlich benommen hatte. Aber ist das alles Max Hauttmann, ein Mensch, von dem es sich wahrlich lohnen würde, einiges Menschliche auszusagen? Es scheint, daß ihn wenige gekannt haben — und auch der dies niederschreibt, hat sich nur aus der Distanz eines Schülers und Beobachters an seinem Wesen zu erfreuen — und zu bilden vermögen. Aber vielleicht berechtigt die Tatsache, sich an einem Menschen gebildet zu haben, einiges über ihn auszusagen.

Wenn ich an den großen, breitschultrigen, sonnverbrannten Max Hauttmann denke, dessen hartknochiger Schädel starke Willenskräfte und eine von Natur aus wohl begrenzte Geistigkeit verrieten, so fällt mir gleich eine Geschichte aus einer Münchener Professoreneinladung ein, die mir damals zeigte, wer mir da gegenüberstand. Man sprach über — sagen wir — Farbensymbolik an mittelalterlichen Glasfenstern und man wendete sich in der von Laien geführten Unterhaltung an den Fachmann, von dem auch bekannt war, daß er eben von einer Studienreise aus Frankreich zurückgekehrt sei. Er erklärte jedoch: dazu vermöge er nichts zu sagen, das wisse er nicht — und dann sprachen die Laien weiterhin ohne den unwissenden Fachmann über Farbensymbolik. Damals kam mir zum Bewußtsein, daß ich die Aussage „das weiß ich nicht“ schon manches Mal von ihm gehört hatte. Was dies zu bedeuten hatte, erklärt sich aus der Fortsetzung des Teegespräches. Jetzt nämlich war man bei Stierkämpfen angelangt und Hauttmann erzählte schön, anschaulich und voll sportlicher Anteilnahme von einem solchen Kampfe, dem er auf dem Marktplatz eines südfranzösischen Städtchens beigewohnt hatte. Die Damen schauderten und eine von den mitleidigen Seelen stellte an ihn die Frage, ob er denn dies nicht als grausam und scheußlich empfunden habe. „Nein, nicht im geringsten,“ sagte der Mann mit den derb geschnittenen Zügen, „sehr schön war es“.

Max Hauttmann nämlich, das war mir klar geworden, ist entschlossen, sich und andern niemals etwas vorzumachen. So ein bildnerischer Mensch war er, ein berufener Lehrer junger Menschen. Wahrhaftigkeit kann ein Ausdruck naiven Lebenswillens sein, bei Menschen wissenschaftlicher und also kritischer Artung scheint sie mir aus einer letzten und religiösen Resignation geboren. (Weswegen auch die fraglos Wissenschaftsgläubigen die eigentlich bildungslosen Gelehrten sind.) Max Hauttmann, Offizier, Segler und Bergsteiger, ein „rocher de bois“, wie ihn einer einmal nannte, war in seinen Wesensgründen der Grenzen so sehr skeptisch bewußt, daß er Wahrheit um jeden Preis von sich verlangte, um weiterschaffen zu können. Denn schaffen wollte er: war er doch aktiv durch und durch, auf Bewältigung von Widerständen eingestellt, unermüdlich fleißig, klug ganz gewiß und von Natur aus auf Ordnung der bloßen Stoffmenge hindrängend. Er war Gelehrter und nicht Museumsmann — denn er wollte doch Erkenntnis vermitteln und nicht bei der ästhetischen Betrachtung stehen bleiben. Solche lag ja auch seiner Natur am wenigsten.

Es war erstaunlich, wie unschön (wenn auch nicht geschmacklos) seine Wohnung sich ausnahm. Und zerschnitt er das Geflügel beim Mittagsmahl für seine Gäste mit den ungeschlachten Händen, wirkte er wie ein Landpfarrer, ungeschickt, ein wenig feierlich und unendlich wohlgesinnt. Dabei erzählte er eine schöne Geschichte von seinem Empfang bei einem ehemaligen griechischen Räuberhauptmann in der Frisierstube eines griechischen Bergnestes. Nur wenige Reisende waren bisher dorthin gelangt, denn dazu gehörte Zähigkeit, die dem freundlichen Wirte eigen war.

Als die Verhandlungen über seine Berufung von Rostock nach München mit ihrem unerquicklichen Drum-und-Dran schwebten, hat sich Hauttmann die Zeit auf eine Weise abgekürzt, die mir schön und seiner ganzen Natur gemäß erschien: er nahm seine Skier und reiste nach Norwegen. Ob man ihn wollte oder nicht — das war ja nicht seine Sache, er würde schon da sein. Als er zurückkehrte, fand er seine Berufung vor. Daß er dann wirklich nach München ging, war charaktervoll und keine Selbstüberschätzung. Es war vielmehr sein Gefühl, sich einer Aufgabe stellen zu müssen, wenn die andern sie ihm anvertrauten — das Selbst- und Pflichtbewußtsein eines geraden Menschen. Von Schuld kann hier — wenn überhaupt — nur bei denen die Rede sein, die ihn gewählt haben.

Auf einer Wanderung durch das Tal von Oberammergau nach Ettal hat mir Hauttmann von seinem verstorbenen Freunde erzählt. Das war Norbert von Hellingrath, Lektor für Deutsch an der Sorbonne und der tiefste Kenner Hölderlins, den wir besaßen. Mit diesem Freunde ging Hauttmann als Student in Paris um — ich glaube: sie waren einander wert.

Hier ist nicht von dem Gelehrten und Universitätsmann die Rede gewesen — das mag Kundigen überlassen bleiben. Aber es schien mir einmal ein Wort nötig, das warm zeugt für den eigentlichen Max Hauttmann, der berufen war, ein Menschenbildner zu werden.

Alfred Neumeyer.

FRIEDRICH RINTELEN †

Im besten Mannesalter ist Rintelen in Catania an den Leiden verschieden, die ihm unter vielfachen Formen gequält hatten, bis er unterlag. Was immer er schuf war ihnen abgerungen; und wenn sie ihn auch verhindert haben, seinem meisterhaften „Giotto“ weitere Werke folgen zu lassen, niederzulegen was ihn rastlos bewegte, so war doch sein Wirken auf dem Lehrstuhl Basels eine lebendige Macht; um ein Wort Jacob Burckhardts zu brauchen: ein unausgesetztes Streiten für „die Vermehrung der Unabhängigkeit in der Welt“. Sein Vortrag verband differenzierte Einfühlung und Reichtum der Einfälle mit vollkommener Beherrschung der Sprache; er wußte das Wort den letzten Feinheiten des Gedankens so gefügig zu machen, daß er der glänzende

Interpret von Werken vor allem reifer Zeiten sein konnte. Sein Bemühen ging nicht auf gleichmäßige Durchforschung weiter Gebiete, sondern was ihn hinriß war das Vorzügliche. Es lag ihm nicht daran, bereichernde Zuschreibungen zu machen; fruchtbarer schien ihm, von der Gestalt eines Meisters durch Reinigung von allem nicht unbedingt Genügenden einen festumrissenen, großen Begriff zu geben. In derselben Gesinnung leitete er im letzten Jahre die Kunstsammlung der Stadt, für die er wertvolle Stücke neuerer, besonders französischer Malerei zu erwerben trachtete.

Wie alle Naturen, deren Grundzug die Leidenschaft ist, erweckte er auch Leidenschaft in anderen, für oder gegen sich; gleichmütige Stellung zu ihm war bei seiner Angriffslust unmöglich. In vielen hat er Getreue, in mehreren wahrscheinlich Gegner gefunden, denn es war seine Art, nach einmal gefaßten Erkenntnissen ohne Scheu vor den Folgen zu handeln. Wer sich aber zu ihm hielt, in dem rief er die Fähigkeiten wach; dies und seine bei allen oft starrsinnigen Energie sehr große Güte und Zartheit des Verständnisses machten ihn, obwohl er es selbst nicht wahrhaben wollte, zum Lehrer.

Er liebte Italien und dort ist er gestorben. Als Mann, als Gelehrter ein Eiferer für das Ausgezeichnete, er selbst eine Gestalt von bedeutendem Umriß.

Werner Hager

CHINESISCHE UND JAPANISCHE KUNST

VON

WALTER BONDY

Die Gesellschaft für Ostasiatische Kunst bot ihren Mitgliedern und Freunden am 15. April den mit Spannung erwarteten Vortrag des Freiburger Professors Ernst Große.

Professor Große sprach über das Thema „Chinesische Kunst und japanische Kunst". Er hat die Erwartungen seiner Zuhörer nicht enttäuscht, denn was Brillanz, Eindringlichkeit und Dialektik betraf, ließ sein Vortrag nichts zu wünschen übrig. Nicht ganz so steht es mit dem Inhalte der zwei Stunden währenden und mit Vorführungen von Beispielen reich gewürzten Rede. Große ist der trockenen Kunstwissenschaft abhold. Er beweist dies, indem er immer wieder an das naive Schönheitsgefühl, an die ästhetische Urteilungskraft seiner Zuhörer appelliert. In diesem Stil ist sein Vortrag gehalten. Er versucht den Beweis zu führen, daß die japanische Kunst, obwohl sie, und das gibt er zu, die Schülerin der chinesischen ist, dieser in keiner Weise nachgibt, ja sie auf manchen Gebieten sogar überragt. Auf keinem Gebiet, das Große berührt, scheint die chinesische Kunst der japanischen überlegen zu sein. So soll es wenigstens nach dem von dem Vortragenden gewählten Belegmaterial aussehen. Große zeigt Lichtbilder und läßt das Publikum selbst urteilen — wenigstens hat man diesen Eindruck —, in Wirklichkeit dirigiert seine fesselnde Persönlichkeit mit virtuosen Händen dieses Urteil. Obgleich der Redner am Anfang ausdrücklich hervorhebt, daß man, um die Kunstschöpfungen zweier Länder, oder zweier Epochen, zu vergleichen, nur Dinge gegenüberhalten soll, die ihren Entstehungsmomenten nach gleichartig sind, wird der Gelehrte dieser Maxime schon im Anfang seines Vortrages untreu. Sein erstes Bild schon stellt einen sehr handwerklich gehaltenen Grotten-Buddha der Vor-T'ang-Zeit, dem bekannten riesigen Nara-Buddha gegenüber, der aus dem dreizehnten Jahrhundert stammt. Hinterher bringt Große die Abbildung eines der bekannten, überlebensgroßen irdenen Lohans, deren Herstellungs-Epoche absolut noch nicht feststeht und die nach mehreren Forschern in der Ming-Periode oder noch später entstanden sein sollen und stellt sie einer berühmten Porträt-Plastik der Kamakurazeit gegenüber. Erstklassige Plastiken aus der T'ang-Zeit sollen, wie Große angibt, überhaupt nicht erhalten sein.

Gerechter behandelt Große die chinesische Malerei. Wenn auch hier die chinesischen Beispiele mit größerem Wohlwollen hätten ausgesucht sein können, schienen uns doch die chinesischen Bilder den japanischen weit überlegen. Also etwa das Gegenteil von dem, was Große beweisen wollte. Der Zuhörer kann natürlich, wenn der Vortragende zwei Kunstwerke nebeneinander hält und sie als gleichwertig bezeichnet, dem aus dieser Behauptung Gefolgerten nur dann beipflichten, wenn auch er die beiden Leistungen für gleich gut hält. Daß Große diese geschmackliche Übereinstimmung mit dem Hörer stillschweigend voraussetzte, war eine der Hauptschwächen seines Vortrags.

Auch was die Lackarbeiten der Chinesen und Japaner betrifft, hat Große sicher manchen seiner Zuhörer nicht überzeugt. Die äußerst reizvolle, zwar anonyme, trotzdem aber kompositorisch und handwerklich musterhafte chinesische Lackschachtel, die er zuerst zeigte, hielt meiner Meinung nach durchaus den Vergleich mit dem Korinschen Schreibkasten aus, den Große für etwas viel „Persönlicheres" hielt. Hätte Große die Lackdose mit dem fliegenden Reiher aus der Sammlung Dr. Breuers neben den Korin gestellt, so würde man bemerkt haben, wieviel auch auf diesem Gebiete der Japaner dem Chinesen verdankt.

Am wenigsten überzeugen uns die Behauptungen des Gelehrten, wenn er auf der Chinesen ureigenstes Material kommt, in dessen Ausgestaltung die Chinesen nicht nur die Japaner, sondern auch alle anderen Völker der Erde übertroffen haben, auf die Keramik. Die Auswahl des Belegmaterials mußte jeden, der chinesische Keramik nur einigermaßen kennt, auf das äußerste befremden. Als Musterbeispiel für chinesische Porzellankunst zeigt Große eine blau dekorierte Balustervase aus einem im achtzehnten Jahrhundert für Holland hergestellten Satz von fünf Vasen, also ausgesprochene Exportware, und dann eine sogenannte Schwarzgrundvase der Kang-hsi-Zeit, die eine für chinesische Porzellankunst besonders uncharakteristische Form hat. Beide

Stücke dazu in sehr schlechten einfarbigen Wiedergaben. Jeder weiß, welche Rolle die Farben in der chinesischen Keramik, deren Höhepunkt übrigens bei weitem nicht im achtzehnten Jahrhundert liegt, spielen. Er stellt den chinesischen Vasen einen japanischen kleinen Henkelbecher gegenüber, dessen Reize wir übrigens bei der einfarbigen Wiedergabe auch nicht recht werten konnten. Wenn die japanischen Künstler die Technik des Hartporzellans nicht kultivierten, liegt der Grund, unserer Meinung nach, nicht nur darin, daß die harte lichtdurchlässige Masse dem japanischen Geschmack keineswegs entsprach, sondern darin, daß es den Japanern nur sehr spät und nie vollkommen gelungen ist, ein dem chinesischen gleichwertiges Porzellan zu erzeugen und daß ihnen auch die farbenprächtigen und edlen Glasuren niemals recht glückten. Daß die japanischen Töpfer aus diesen Mängeln Tugenden machten, ist ihnen allerdings hoch anzurechnen.

Im großen und ganzen scheint es uns, als ob das Anfechtbare von Großes Vortrag in der Fragestellung lag. Mehr als ein geschmacklicher Vergleich zwischen den beiden Ländern hätte uns eine Darstellung der inneren Zusammenhänge bei der Künste interessiert. Schließlich ist es kein wissenschaftliches Problem, ob der allgemeine Kunstgeschmack sich heute mehr dem Chinesischen als dem Japanischen zuwendet. Wer unsere Zeit erkannt hat, wird die Ursache für diese Tatsache darin sehen, daß die sinnlich-lebendige chinesische Volkskunst stärker auf die heutigen Menschen wirkt, als die übergeschmackvolle, blutarmere japanische Sammlerkunst. Die chinesische Kunst hochschätzen, heißt nicht die japanische unterschätzen, aber die letzte ist schon durch das kultivierte moderne Japan und durch die europäische Wissenschaft bis ins verborgenste Fältchen erforscht, während das ungeheuere Gebiet der chinesischen Kunst noch in vieler Hinsicht Neuland bedeutet. Daß den Forschern chinesischer Kunst Irrtümer unterlaufen, ist bei der Fülle des Materials leicht begreiflich. Daß manches Zweitklassige, solange man das Erstklassige nicht kennt, zu hoch eingeschätzt wird, ist zu entschuldigen, ebenso, daß man hin und wieder auf eine Fälschung hereinfällt. Aber all dies rechtfertigt nicht die Angriffe gegen die Forscher, die sich die Durchdringung des unermeßlichen Materials, das uns die chinesische Kunst dreier Jahrtausende bietet, zum Ziel gesteckt haben.

CARL BLECHEN, HEIDELBERGER SCHLOSSRUINE. 75:85 cm

AUSGESTELLT IN DER GALERIE KARL NICOLAI, BERLIN

KRITIK DER KRITISCHEN KRITIK

VON

R. HERBERTZ

„Wir müssen unserer Torheit ab und zu froh merden, um unserer Weisheit froh bleiben zu können."

(Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft.)

Ich komme an einem Bauernhause vorbei. Davor steht eine Bank. Darauf sitzt ein Bauer. Er hat den „Bauernkalender" in der Hand und betrachtet das Titelblatt. Es zeigt ein Bauernhaus mit einer Bank davor. Auf dieser Bank sitzt ein Bauer mit dem „Bauernkalender" in der Hand und betrachtet das Titelblatt. Es zeigt ein Bauernhaus . . . und so weiter, und so weiter mit Grazie in indefinitum! . . .

Es gibt ein Bild von Meissonier: die Liebhaber. Pikante Malerei bei scharfer Zeichnung. Die Figuren seelenlos, aber äußerst gewissenhaft dargestellt: scharfe kühle Charakteristik, elegante Stoffmalerei.

Zu diesem Bilde schrieb vor etwa einem halben Jahrhundert irgendein vergessener Kritiker an irgendeinem vergessenen Orte folgende Betrachtung: Kunst und Kritik im Puder! Die Zeit der gepuderten Haare war die Zeit der zierlichen Unnatürlichkeit . . . Man liebte den Buchsbaum zugeschnitten in Form von antiken Lampen. Man flocht bunte Korallenketten in die Blumenbeete. Die Gartenwege zirkelte man in regelrechten Kreisen ab und legte gradlinige Wege zu den Rondels an und das Abbild dieses Geschmacks war . . . die Kunst! Die Gestalten waren akademische Aktfiguren mit ganz modernen Gesichtern, aber antiker Gewandung und antik theatralischer Haltung. Oder man ließ Schäferinnen im Reifrock ihre Schäflein auf wunderbar blumenbunten Wiesen an rosa und blauen Bändchen führen. Meissonier, der große Charaktermaler dieser Epoche, führt uns in das Maleratelier eines solchen Künstlers, der die Natur sozusagen nur aus der gestickten Handkrause heraus malt, mit schneeweißen, zarten Fingerchen, auf denen ein Diamantring glänzt, dessen Funkeln den Maler zum Schaffen anregt. Der Künstler malt nur mit den spitzesten Pinseln, mit den kontrastierendsten Farben und fast alles ist schimmernde Lasur. So geht die Sonne unter, funkelnd und goldgelb, dukatenrund und blank. Ihr Strahl vergoldet die Baumwipfel, die so üppig gehalten, als wären sie aufgebauscht durch einen unsichtbaren Reifrock. Er malt die sprudelnde Quelle, deren Silberschaum so anmutet, als wärs im Theater. Und jetzt ist er beschäftigt, eine kleine Figur als Staffage hinzusetzen. Es ist die obligate „badende Nymphe", genau so wie die Antike sie überliefert hat. Zwar ohne Leben, aber „korrekt antik". Darauf hat der Maler jetzt seinen ganzen Künstlergeist konzentriert. Und seine kritischen Freunde — die Liebhaber und Kritiker — schauen sehr aufmerkam zu, ob dies Figürchen auch „antik genug" herauskommt . . . Also: unser vergessener Kritiker betrachtet das Meissoniersche Bild, auf dem die Kritiker das Bild unter dem Pinsel des Malers betrachten. Dieser Maler betrachtet seinerseits die Figuren seines Bildes. Diese wiederum betrachten . . . Es ist wie oben mit dem Bauernkalender: Und so weiter, und so weiter mit Grazie in indefinitum . . .

Was hat es nun auf sich mit diesem potenzierten Doppelgängermotiv? Mit dieser Kritik der kritischen Kritik? So nannten ja bekanntlich auch Marx und Engels einst ihre „Aufklärung des Publikums über die Illusionen der spekulativen Philosophie."

Aber auch die gar nicht spekulative, ganz praktische, ganz realistische Weltbetrachtung hat ihre „Illusionen". Wie wäre es, wenn wir auch diesen gegenüber eine Kritik der kritischen Kritik in Szene setzten? Auch zur „Aufklärung des Publikums!" . . . Haben wir es nicht vielleicht schon — gerade jetzt — getan??

Rainer Maria Rilke schrieb „Malte Laurids Brigge". Dieser schrieb Aufzeichnungen. Deren Hauptgestalt schrieb ihrerseits . . . Nein! Ich will nicht langweilig werden. Also kurz: Rilke-Brigge ist das fleischgewordene in indefinitum potenzierte Doppelgängermotiv. Auch so ein „Bauer mit dem Bauernkalender"!

Und ist es nicht merkwürdig? Dieser selbe Rilke dichtete — wollte sagen malte die „Flamingos": „In Spiegelbildern wie von Fragonard . . ." Man beachte: Spiegelbilder! Aber ich muß ihn ganz zu Ende malen lassen:

In Spiegelbildern wie von Fragonard
Ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war
noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht,
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie verführender als Phyrne

sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche
hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchtrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzelns in Imaginäre.

Gewiß, gewiß, ich weiß, ich verstehe! Farbensinfonie, visionäre Anschaulichkeit, wunderbar künstlerisch sich auswirkende „audition colorée". Das alles neu, eigenartig, durchaus heutig!

Und doch! Ich kann nicht anders: Meissonier fällt mir ein und die „zierliche Unnatürlichkeit", die „Kunst im Puder"!

Und dieser selbe Rilke läßt Flamingos sich selbst verführen und einzeln ins Imaginäre schreiten! Wo geht der Weg dorthin, der Weg ins Imaginäre? Die „Spiegelbilder" geben Auskunft. Es ist der Weg des Bildes des Bildes des Bildes . . . usw. usw. Wieder der Mann mit dem Bauernkalender!

Nehmen wir an, Rilke läse jene „Kunst und Kritik im Puder" des vergessenen Kritikers. Die „Folgen" wären nicht abzusehen! Rilke liest kritisch den vergessenen Kritiker, der seinerseits Meissonier kritisiert, der auf seinem Gemälde den Kritiker kritisieren läßt, welcher . . . Aufhören, aufhören!!! Beginnende Schizophrenie? Oder aber tiefste symbolische Einsicht in das Wesen, in die Selbsttranszendenz menschlicher Erkenntnis überhaupt???

NEUE BÜCHER

Lewis Mumford, Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer. Eine Studie über amerikanische Architektur und Zivilisation. Bruno Cassirer Verlag, Berlin. M. 9.—.

Dieses Buch, verfaßt nicht von einem „Fachmann", sondern von einem Outsider, schildert die amerikanische Architektur von ihren charaktervollen Anfängen im neuenglischen Dorfe bis zu ihrem Niedergang in den unschöpferischen und gestaltlosen Werken der großstädtischen Zivilisation. Diese kurze und ungestüme Entwicklung, die sich auf wenige Jahrhunderte zusammendrägt und nach Tempo und materiellen Kräften außer allem Vergleich steht, wird hier, zum erstenmal, nicht als eine philologisch trockene Zusammenstellung baugeschichtlicher Daten gegeben, auch nicht als eine fachmännische Apotheose des technischen Fortschritts; sondern sie wird kritisch betrachtet als Ergebnis einer geistesgeschichtlichen Entwicklung. Die Architektur erscheint dem Verfasser unauflöslich verknüpft mit dem Lauf der Zivilisation. Von solchem Standpunkt empfindet er jene Entwicklung, die uns so oft als ein beispielloser und unvergleichlicher Aufstieg dargestellt worden ist, als einen furchtbaren und verhängnisvollen Niedergang. Einen Niedergang, dessen tiefste und letzte Ursache in der Auflösung aller sozialen Bindungen erkannt wird — womit dann die Identität mit der europäischen Entwicklung festgestellt wäre. Und wenn man sich vergegenwärtigt, wie weit diese Auflösung, unter dem unbeschränkten Einfluß eines übermächtigen Kapitalismus, von keiner geschichtlichen Überlieferung gehemmt, im Lande der Freiheit getrieben worden ist, so wird damit zugleich auch der chaotische Zustand angedeutet, in dem sich die zeitgenössische Baukunst Amerikas befindet. Hervorragende Einzelleistungen, architektonische Schöpfungen von hohem künstlerischen Wert, an denen es nicht fehlt und denen der Verfasser volle Bewunderung und Anerkennung zollt, vermögen an diesem Zustand nichts zu ändern, noch die Tatsache zu verschleiern, daß für die gedeihliche Entwicklung der Architektur, wie aller Kunst, die unentbehrlichen Voraussetzungen durch Ordnung der sozialen Zustände erst noch zu schaffen sind.

Dieses Buch legt in schonungsloser Weise die Struktur und die Zielrichtung des modernen amerikanischen Geistes bloß und gründet damit einen gerechten Maßstab für die Schätzung auch seiner architektonischen Leistungen. Es erscheint somit zu rechter Zeit, um die in Blüte stehende Legendenbildung über amerikanische Baukunst zu zerstören. Da der Verfasser überdies seinen schwierigen Stoff voll Temperament und unbeschwert von allem theoretischen Ballast vorzutragen weiß und seine anziehende Darstellung bei gelegentlichen Abschweifungen auf Nebengebiete mit allerlei geistreichen Bemerkungen von oft aphoristischer Prägung durchsetzt, so ist ein unterhaltsames Buch entstanden, das man mit unverminderter Spannung von Anfang bis zu Ende durchliest.

W. C. Behrendt.

TURU-SCHNITZEREI AUS NEUMECKLENBURG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Julius Aufseesser: Aus meinem Sammlerleben. Bruno Cassirer Verlag 1925.

Das meiste, was in diesem reizenden Buch steht, ist vorher in „Kunst und Künstler" erschienen. Da diese Beiträge mit größtem Anteil aufgenommen worden sind, werden sie den Lesern in Buchform doppelt willkommen sein. Jeder kommt auf seine Kosten, weil in aller Anspruchslosigkeit eine Fülle des kunsthistorisch, kulturell und lokalgeschichtlich Wertvollen gesagt ist. Daneben ist das Buch so unterhaltend, so spontan aus Lebensgefühl und Sammlererfahrung heraus geschrieben, daß es sich wie ein Zeitroman liest und wie ein solcher zu fesseln vermag. Das Buch enthält 32 Abbildungen und stellt sich in geschmackvoll sachlicher Form höchst vorteilhaft dar.

Karl Scheffler.

Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker. Zweiter Band: von Passavant bis Justi. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1924.

Der zweite — abschließende — Band dieser schönen Arbeit ist mit derselben Dankbarkeit aufgenommen worden wie der erste. Die Fortsetzung hat nicht nur das hohe Niveau gehalten, sie geht über den Wert des ersten Bandes noch hinaus. Je näher Waetzoldt der Gegenwart rückte, um so plastischer und psychologisch eindringlicher ist seine Darstellung geraten. Die Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten wird gehoben durch eine klare Disposition, die alle Erscheinungen in das rechte Verhältnis setzt. Von den ordnenden Fähigkeiten des Verfassers gibt schon das Inhaltsverzeichnis einen Begriff. Es ist von fünf Schulen die Rede: von der „Schule der Kenner" (Passavant, Waagen), der „Geschichtsphilosophischen Methode" (Hotho, Schnaase), den „Positivisten" (Koloff, Springer, Semper), der „Kunstgeschichte nach Aufgaben" (Kugler, Burckhardt) und von den „großen Biographen" (Grimm, Carl Justi). Es kommen die Zusammenhänge und die geistesgeschichtlichen Abhängigkeiten zu ihrem Recht, aber ebensowohl die Begabungen in ihrer Einmaligkeit und Persönlichkeit. Bessere Abhandlungen als die über Grimm und Justi sind in Deutschland seit langem nicht geschrieben worden. Auch was die Kultur und Ausdrucksfähigkeit der Sprache betrifft.

Darlegungen im einzelnen würden zu weit führen. Es muß genügen, mit dem Hinweis auf dieses ausgezeichnete Buch zu wiederholen, daß Waetzoldt einer der reifsten und diszipliniertesten Geister der Zeit ist, einer der vorzüglichsten Gelehrten, auf seinem Gebiete ohne Rivalen und denen ebenbürtig, deren Lebensarbeit er dargestellt hat. Waetzoldt weiß, daß kein Mensch die ganze Wahrheit haben kann, daß diese vielmehr „unter alle ausgeteilt ist", wie Goethe einmal gesagt hat, und daß sich hieraus schon die verschiedenen Methoden ergeben — die sich ergänzen, selbst wenn sie sich bekämpfen. Er weiß alles relativ zu nehmen und bewahrt sich darum genug Freiheit, um zum Beispiel zu schreiben: „Nichts kann skeptischer stimmen gegen die Unfehlbarkeit eigener Urteile als die immer wieder zu machende Beobachtung, daß die eigentlich entscheidenden Namen (lebender Künstler) in den Listen der führenden Historiker jeweils vermißt werden."

Wie jedes gute Buch, weist auch dieses weit über sich hinaus. Zwischen den Zeilen steht überall die Frage: Was ist Kunstgeschichte?

Höchst willkommen ist eine Andeutung im Vorwort, daß die Betrachtung der Kunsthistoriker in anderer Form vielleicht bis in die Gegenwart fortgesetzt werden soll. Eine solche Arbeit müßte wertvoll sein. Es wäre, zum Beispiel, wichtig zu wissen, was Waetzoldt von den Bemühungen um die „Qualität" hält, vom Ethos der Qualität, möchte ich sagen und von der seltsamen Erscheinung, daß intensive Bemühungen um den Genuß der Qualität einzelner Kunstwerke die Schreibfreudigkeit in einer merkwürdigen Weise lähmt. Das nunmehr abgeschlossene zweibändige Werk kann nicht besser erhoben werden, als durch das Verlangen nach einer Fortsetzung. Und durch den Ausruf, den F. T. Vischer tat, als er ein Buch Gottfried Kellers aus der Hand legte: „Gut, aber mehr, mehr!" In der Hoffnung, daß die laufenden Amtsgeschäfte es dem Gelehrten nicht verwehren, so viel zu produzieren, wie er es selbst nur immer wünscht.

Karl Scheffler.

Karl Schmidt-Rottluffs Graphisches Werk bis 1923. Von Rosa Schapire. Euphorion-Verlag, Berlin.

Seit Schieflers vorbildlichem Nolde-Katalog von 1911 ist kein Graphik-Verzeichnis aus dem gleichen Kreise jüngerer Künstler erschienen. Dies neue Buch steht sachlich und künstlerisch zum mindesten auf der gleichen hohen Stufe.

Wenn irgendeiner, so verdient es gewiß Schmidt-Rottluff, daß seinem graphischen Oeuvre, das nun schon annähernd 600 Nummern zählt, das registrierende Ordnungsbemühen eines wissenschaftlichen Verzeichnisses zuteil geworden ist und damit zugleich die werbende Hilfe für sein Werk, die ein solches Dokument auszuwirken berufen ist. Seine Holzschnitte namentlich bedeuten entscheidende Stationen der neueren Kunstentwicklung, einprägsame Formulierungen unseres Bemühens, die „Außenbilder zu Seelenbildern" zu gestalten, mächtige Anstöße zur Umbildung unseres Welt-Anschauens und Welt-Erlebens. Der Künstler gehört aber dennoch nicht zu den „Eingereihten und den Rückgewandten", die gewiß sehr individuelle, aber zwingende Formkraft seiner künstlerischen Handschrift entfernt sich vielleicht am kühnsten von traditionellen Vorstellungen (obgleich auch er vom Impressionismus ausging), gewinnt aber gerade dadurch eine Bedeutung über sein eigenes Werk hinaus. Sein klarer, männlicher Stil ist nicht eine krampfhafte Erfindung, sondern eine erhöhte, natürliche Sprache, deren Pathos von Sachlichkeit und Strenge getragen wird. Sein Weg führt nicht zu Willkür und Auflösung, sondern zu neuer Form.

Es mag fraglich erscheinen, ob bei Einführungen in das Werk lebender Künstler das werbende Bekenntnis zu den positiven Kräften dieser neuen Werte die einzig berechtigte Methode darstellt. Geübt wird sie heute fast ausschließlich und taktisch mag sie raisonabel erscheinen. Es bleibt indessen zu bedenken, daß ein unkritisches Übermaß von Lob wohl für das Herz, nicht aber für die Einsicht des Beurteilers zu sprechen vermag und bei allgemeiner Übung zuletzt unweigerlich zu einer Minderung der Würde und damit auch der Werbekraft berufmäßiger Kunstinterpretation führen muß. Dennoch sei gern zugestanden, daß zwischen leerem hymnischen Wortschwall und echtem „Zeugnis" der Begeisterung ein gewaltiger Unterschied besteht. Zeugnis aber in des Wortes edelster Bedeutung ist der Text Rosa Schapires, geschrieben gleichsam unter dem Diktat der glühenden, aber formstrengen Kunst ihres Helden, in dessen Dienst sie ihr Leben gestellt hat. Die Methode zugegeben, läßt sich zu Schmidt-Rottluffs Werk kein angemesseneres Vorwort denken.

Zur Schönheit des Buchgewandes hat Schmidt-Rottluff selbst das Beste beigetragen. Die Initialen des Deckels gehören zu den ausdrucksvollsten Buchstabenarabesken, die der Künstler geschaffen hat. Man weiß viel zu wenig, welch ausgezeichnete Gebrauchsgraphik Schmidt-Rottluff macht. Auch im Innern des Buches stehen neben den vier selbständigen graphischen Blättern mehrere geschnittene Titelseiten und ein monumentales Initial, das allerdings doch

nicht ganz zu den vergleichsweise toten Druckbuchstaben passen will. Es sei aber ausdrücklich angemerkt, daß Druck und Druckanordnung an sich vorzüglich sind und auch die Auswahl der Type (Behrens-Schrift) mit dem Bemühen getroffen ist, ein Satzbild zu schaffen, das sich dem Kunstcharakter Schmidt-Rottluffs anpaßt, soweit das der einmal vorhandene Schriftenvorrat zuläßt: Jugendstil und Expressionismus ringen um Gleichklang, und dem ersten erwächst hier die seltene Gelegenheit, anschaulich darzutun, wieweit die Bezeichnung „Proto-Expressionismus" berechtigt ist, die wir ihm heute gern beilegen. Heise.

Heinrich Maria Lützener, Formen der Kunsterkenntnis. Mit einem Vorwort von Max Scheler, mit einem Titelbild und neun Tafeln. Verlag Friedrich Cohen in Bonn, 1924.

Ein schönes, weises und kunstnahes Buch. Der lange Weg führt über die natürliche Kunstbetrachtung zu der des bewußten Menschen und gipfelt endlich in der allein dem Dichter und Seher vorbehaltenen Kunstmythologie. Der Forscher wird den besonnenen Ausführungen weithin zustimmen können. Mich persönlich freut es, daß Lützener in seinem Kampfe gegen die formalistischen Theorien eines Fiedler und Hildebrand, in seiner Auseinandersetzung mit Wölfflins Grundbegriffen, in seiner Wesenslehre Ansichten vertritt, die ich in meiner „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft" eingehend zu begründen versucht habe. Der Kunstfreund wird zumal durch die überraschend feinsinnigen Bildbetrachtungen gefesselt. Und das ist reichlich genug, um das Werk zu rechtfertigen und seinen Wert außer Frage zu stellen. Dennoch — oder gerade deswegen — bleiben weiter schweifende Wünsche offen: ich glaube nicht, daß die schöpferische Hauptstärke Lützeners in der systematischen Ästhetik und Kunstphilosophie wurzelt. Hier vermisse ich tiefere Originalität. Sein wahrhaft meisterliches Können zeigt sich erst, wenn er am Verstehen von Kunstwerken und Kunstzeiten arbeitet, oder wenn er Bildbeschreibungen analysiert. Zu Untersuchungen, die sich um diese Probleme gruppieren, wäre er in selten hervorragendem Maße befähigt, während in unserem Buche mit das Beste seiner Begabung im Kleingedruckten verströmt. Aber das allein lohnt das Buch zu lesen. Emil Utitz.

L. Planiscig, Die Bronzeplastiken, Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Band IV der Publikationen des kunsthistorischen Museums in Wien. Herausgegeben von Julius Schlosser. Kunstverlag Anton Schroll in Wien.

Als vierter Band der von J. v. Schlosser herausgegebenen Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe des Wiener kunsthistorischen Museums ist jetzt der von Planiscig bearbeitete Katalog der Bronzeplastiken erschienen. Der stattliche Band umfaßt den gesamten ungeheuer reichen Bestand an Statuetten, Geräten, Reliefs und Plaketten italienischer, deutscher und niederländischer Herkunft und bietet mit den Abbildungen aller Stücke ein eindrucksvolles Bild dieser Sammlung, der sich nur wenige an die Seite zu stellen vermögen.

Dem Katalog liegen langjährige Vorarbeiten des Verfassers zugrunde, der immer schon der Bronzeplastik sein besonderes Interesse zugewendet hat. Der von ihm verfaßte Katalog der Estensischen Sammlung, die Forschungen über venezianische Bildhauer der Renaissance und der vor Jahresfrist erschienene Katalog der Bronzensammlung Castiglioni haben die Vertrautheit Planiscigs mit der Materie erwiesen und es darf zum Ausdruck gebracht werden, daß die nun vorliegende Bearbeitung der Wiener Bronzensammlung alle daran geknüpften Erwartungen erfüllt.

Der Aufbau des Kataloges folgt der Struktur der Sammlung, die neben Quattrocento-Bronzen Florentiner und Paduaner Herkunft — mit dem vielbewunderten Bellerophon, dem Meisterwerk Bertoldos, als Mittelpunkt — im besonderen oberitalienische Arbeiten des sechzehnten Jahrhunderts umschließt. Deutsche und niederländische Statuetten, die ein besonderer Abschnitt vereinigt, stehen rein zahlenmäßig zurück, stellen sich aber ihrer Qualität nach den italienischen Arbeiten ebenbürtig an die Seite. Besonders die nur wenige Stücke aufweisende Sammlung der im Vergleich seltenen deutschen Renaissance-Bronzen zählt mit der berühmten Figur eines schreitenden Jünglings von Hans Vischer zu den bedeutendsten ihrer Art. In einem dritten Abschnitt folgen Plaketten, während die Reliefs ohne ersichtlichen Grund mit den Statuetten zusammen behandelt werden. Das eigenartige Bild dieser Sammlung, das starke Hervortreten einzelner Epochen und Geschmacksrichtungen ist historisch begründet und erklärt sich leicht aus dem Charakter der von Erzherzog Ferdinand auf seinem berühmten Schloß Ambras, von Kaiser Rudolf II. in Prag und besonders auch von Leopold Wilhelm während der Zeit seiner Statthalterschaft in den Niederlanden in leidenschaftlicher Kunstbegeisterung zusammengebrachten Sammlungen, die dann später, im neunzehnten Jahrhundert, im Wiener kunsthistorischen Museum vereinigt worden sind.

Die Beschreibung der Objekte, die wissenschaftliche Begründung der gegebenen Bestimmungen und Gruppierung sowie der für einen Katalog besonders wichtigen Literaturangaben sind überaus sorgfältig und zuverlässig. Daß in dem einen oder anderen Falle sich Widerspruch regt, diese oder jene Bestimmung einer Korrektur bedarf (worauf im einzelnen an dieser Stelle nicht eingegangen werden soll), ist im Vergleich zu der geleisteten wissenschaftlichen Arbeit belanglos. Der Katalog stellt sich in die Reihe der wichtigsten kunstgeschichtlichen Erscheinungen der letzten Zeit, die eine wesentliche Bereicherung unseres Wissens darstellen und die Bedeutung kunstgeschichtlicher Forschungsarbeit dokumentieren.

Seiner Anlage nach ist der Katalog dem von W. v. Bode für die Berliner Museen schon vor Jahren geschaffenen Typus nachgebildet, der auf dem Grundsatz, alle Stücke abzubilden, aufgebaut ist und dessen Bedeutung für die Forschung allgemeine Anerkennung gefunden hat. Die Stücke sind sämtlich in Autotypie wiedergegeben und erscheinen in kaum zu übertreffender Schärfe innerhalb des Textes. Auf Lichtdrucktafeln ist sehr zum Vorteil der abzubildenden Stücke einschließlich der Plaketten völlig verzichtet worden und es muß ausdrücklich hervorgehoben werden, daß der Versuch, selbst diese zum Teil sehr kleinen Stücke gleichfalls in Autotypie in den Text einzufügen, durchaus gelungen ist. Störend wirkt nur, daß der Maß-

stab der Verkleinerung der einzelnen Stücke jeweils verschieden ist, so daß die Abbildungen in manchen Fällen eine irreführende Vorstellung von dem Original vermitteln. Zum Nachteil einer schnellen Orientierung ist leider auf ein Inhaltsverzeichnis verzichtet worden, das Aufbau und Gliederung hätte erkennen lassen und das ein Auffinden einzelner Stücke erleichtert haben würde. Besonders dankenswert sind aber ein Künstlerverzeichnis und eine sorgfältig gearbeitete Zusammenstellung der wichtigsten Literatur, die es besonders auch dem Fernerstehenden ermöglichen, eine Orientierung über Einzelheiten dieser so überaus anziehenden und künstlerisch ungemein anregenden Materie zu gewinnen.

In dem Schlußabsatz eines kurzen Vorwortes bekennt sich Planiscig zu den Forschungen Wilhelm v. Bodes, die für das gesamte Gebiet der Bronzeplastik grundlegend geworden sind. „Die Erforschung der Bronzestatuette ist seit fast einem Menschenalter zielbewußt fortgeschritten. Dieses Menschenalter füllt die gewaltige Gestalt Wilhelm v. Bodes, dessen Namen für immer mit den Studien der Bronzestatuette verbunden bleiben wird."

E. F. Bange.

Agnes E. Meyer, Chinese Painting as reflected in the Thought and Art of Li Lung-mien 1070—1106. New York, Duffield & Co. 4°, XIII, 424 S. Dazu ein Album mit 20 Lichtdrucktafeln.

Das Geburtsjahr des Li Lung-mien haben die chinesischen Chronisten nicht gebucht. 1070 bestand er die höchste Staatsprüfung, die nur wenige Chinesen vor den Mannesjahren überwinden, zog sich 1100 nach einer vorwurfsfreien, aber nicht übermäßig glänzenden Tätigkeit im Staatsdienste, die sich bescheiden an der unteren Grenze der höheren Beamtenschaft hielt, ins Privatleben und auf ein Landgütchen am „Berge des Drachenschlafes" (Lung-mien-shan) in seiner Heimat Anhui zurück und starb 1106. Er war ein vornehmer und aufrechter Charakter, ein Freund ländlicher Einsamkeit, Sammler und vortrefflicher Kenner der Kunst des chinesischen Altertums, ein Dichter von Rang und ein Meister der Schrift ersten Ranges. Das ist so ziemlich alles, was die chinesischen Historiographen von dem größten Maler der Sungzeit, also einem der größten Maler Chinas, also einem der größten Maler der Welt zu überliefern der Mühe wert finden. Selbst ein moderner deutscher Kunsthistoriker würde mit diesem kümmerlichen Nachrichtenhäufchen nicht allzuviel anfangen können. Mancher wird daher den stattlichen Quartband von über 400 Seiten, den Agnes E. Meyer, eine Schülerin Friedrich Hirths, dem Meister widmet, mit einigem Mißtrauen in die Hand nehmen, obwohl es ein sehr schöner Band ist, der seine Medaille als das best gedruckte amerikanische Buch des Jahres redlich verdient. Denn wir haben allmählich reichlich genug von jenen Produkten kunsthistorischer Walzwerke, denen man mit Anatole France das Kompliment machen möchte: Ce livre est un chef-d'œuvre: il est fait de rien.

Aber keine Stelle in diesem Buche klingt hohl. Die Verfasserin hat sich nicht mit Auszügen aus den geläufigen Werken der kunstgeschichtlichen Literatur Chinas begnügt, denen unsere Weisheit über die chinesischen Maler meist entnommen wird, obwohl schon der Kampf mit diesen ungeordneten und registerlosen Enzyklopädien Anerkennung verdiente, sie hat auch aus den entlegeneren Bezirken des chinesischen Schrifttums Stein um Stein zu den Fundamenten ihres Baues zusammengetragen. Was das bedeutet, werden nur die wenigen beurteilen können, die von dem Umfange und der Unzugänglichkeit der chinesischen Literatur wenigstens eine Ahnung haben. Der naheliegenden Versuchung, mit ihrer Gelehrsamkeit und Belesenheit zu prunken, ist die Verfasserin trotzdem nicht erlegen; beide werden vielmehr so vollkommen beherrscht, daß man ihrer eigentlich erst gewahr wird, wenn man sich über das Buch Rechenschaft gibt. Daß es ohne chinesische Hilfe nicht ging, versteht sich von selbst und wird in der Vorrede mit größerem Nachdrucke hervorgehoben, als bei den europäischen Kunstforschern, die mit chinesischen Quellen arbeiten, üblich ist.

Die schönste Frucht dieser Entdeckungsfahrten ist das Oeuvreverzeichnis am Schlusse, das nicht weniger als 229 Werke des Meisters von ihrer ersten Erwähnung an durch die Sammlungen hindurch bis zu ihrem Verschwinden verfolgt — denn verschwunden sind sie leider so gut wie alle. Auch die Verfasserin, die vielleicht hier wie an anderen Stellen eher zum Optimismus neigt, wagt nur ganz wenige der angeblich erhaltenen Bilder des Li Lung-mien dem Meister selbst zuzuweisen. Aber schon die Beschreibungen und die Geschichte seiner Werke werfen ein merkwürdig klares Licht auf diese reichste aller chinesischen Künstlerpersönlichkeiten. In China, das für diese seltsame, nur im neueren Europa beobachtete Menschenklasse nicht einmal ein Wort hat, ist der Künstler nicht ein Wesen für sich, das in der Welt der Formen und Farben ein abgesondertes Dasein führt, sondern der Träger einer mächtigen sozialen Funktion, nicht ein schöner Parasit, sondern ein tief wurzelnder früchtetragender Baum. Die Verfasserin hat daher vollkommen Recht, wenn sie den Motiven der Werke ihres Helden bis in die tiefsten Schichten des chinesischen Mutterbodens nachgeht. Von der schweren Not seiner Zeit, die sich in krampfhaften — und lächerlich modernen — Wirtschaftsreformen und ebenso krampfhafter Reaktion gegen diese Reformen erschöpfte, während die Tartaren des Nordens schon zum letzten entscheidenden Sprunge auf die wehrlose Beute ansetzten, spürt man bei ihm nichts. Den Führern der Reformer wie der Reformfeinde, mochten sie geächtet in die Verbannung wandern oder im Triumph in die Hauptstadt einziehen, ist der Meister in treuer Freundschaft verbunden gewesen, denn sie waren die feinsten Köpfe seiner Zeit — ihre Kämpfe scheinen ihn völlig unberührt gelassen zu haben. Nicht das China der zur Rüste gehenden Sung, das ganze China spiegelt sich in seinen Werken.

Und in die ganze chinesische Welt stellt die Verfasserin den Li Lung-mien hinein. Sie sieht in ihm geradezu die Verkörperung der chinesischen Weltanschauung, die ihr in all ihrer Mannigfaltigkeit durchaus einheitlich erscheint, der einzigen Weltanschauung, die den Menschen nicht von seinem natürlichen Platze stößt. In dem idealen Bilde, das von dem geistigen Leben des ältesten China entworfen wird, ist allerdings reichlich viel von den rückschauenden Utopien späterer Konfuzianisten und reichlich wenig von der dumpfen Angst, die auch das Leben der Chinesen zu

einem „tissu de crimes, de misères et de folies“ gemacht hat — wie das aller anderen Völker. Immerhin wird man zugestehen müssen, daß sich nichts mit der Welt der Erscheinung — die für die Verfasserin die Welt zu sein scheint — so weise abgefunden hat wie der Konfuzianismus. Ihn hält die Verfasserin für das eigentlich schöpferische Element auch in der chinesischen Kunst, während sie dem Taoismus, seinem Gegenbilde, eigentlich nur darum einige Bedeutung zubilligt, weil er den Konfuzianismus vor dem Verknöchern bewahrt habe. Der Buddhismus aber, der nach den europäischen Kunstschreibern die chinesische Kunst beherrscht, eigentlich erst geschaffen hat, hat nach Auffassung der Verfasserin das geistige Leben Chinas kaum berührt, die bildende Kunst höchstens um einige Motive bereichert, und dem Li Lung-mien, der immer als einer der großen religiösen Maler Chinas galt, nur den Vorwand zu ein paar malerischen Phantasien gegeben. In der Tat wird meist übersehen, mit welcher Zähigkeit sich die geistige Welt Chinas gegen den Buddhismus gewehrt hat. Fast vierhundert Jahre hat es gedauert, bis er sich ein gewisses Maß amtlicher Anerkennung erwerben konnte, zu unbestrittener Herrschaft hat er es nie gebracht und schließlich ist er kläglich unterlegen. Nicht die vulkanischen Ausbrüche der zahlreichen Verfolgungen, die, wie die Verfasserin mit Recht betont, politische und, wie ich hinzufügen möchte, häufig sehr materielle Gründe hatten — die Güter der toten Hand! — haben den Buddhismus schließlich unterdrückt, sondern die kalte Feindschaft der geistigen, d. h. der konfuzianischen Welt. Auch die buddhistische Kunst erscheint in China immer als ein Fremdkörper, vor allem die Plastik, die uns der geschichtliche Zufall am besten überliefert hat, und die wir daher ganz natürlich für besonders chinesisch halten. In Wahrheit sind offenbar die chinesischen Bildhauer eigentlich nie mit dem Herzen bei den fremden Göttern gewesen, die sie nach fremden Formeln gestalten mußten — und man merkt's ihren Werken an. Es ist in der Tat keine Übertreibung „to say that the majority of Buddhist sculptures are aesthetically negligible“. Die billige Entschuldigung, daß von der frommen Fabrikware, die uns fast ausschließlich überliefert ist, nicht allzuviel zu verlangen sei, hält nicht Stich. Die bekannten Grabfiguren sind nicht nur Fabrik-, sie sind Bazarware und trotzdem von einer Größe des plastischen Stils, die in der buddhistischen Kunst nur selten ihres gleichen findet. Für ihre Grabkunst brauchte der Chinese eben keine fremden Muster, hier sprach er seine natürliche Sprache.

Ob aber der Buddhismus wirklich nur so ganz äußerlich der chinesischen Kultur aufliegt, wie die Verfasserin glaubt — und gerne glaubt, weil ihr die indische Religion offenbar gar nicht sympathisch ist? Das Eindringen des Buddhismus in China begrüßt sie mit den beinahe pathetischen Worten: „The devil entered and tempted them to barter their veritable kingdom of earth for a problematical kingdom of heaven. How was it possible that such a catastrophe could happen?“ Worten, die von dem spinozischen „neque flere, nec detestari, sed intelligere“ jedenfalls nicht allzuviel verraten. Die letzte Frage läßt sich, glaube ich, leichter beantworten, als die Verfasserin annimmt. Der Buddhismus gab eben dem metaphysischen Bedürfnis, das in den Chinesen so gut lebt wie in der übrigen Menschheit, etwas, was der Konfuzianismus ihm schuldig blieb und schuldig bleiben mußte, was aber auch für China keineswegs so ganz neu und unerhört war. Gerade die großartigsten Stellen der Philosophen des Taoismus klingen ganz indisch, wenn sie auch nicht wagen, die Dinge mit der Klarheit und Rücksichtslosigkeit zu Ende zu denken wie der mitleidslose indische Intellekt. Der Buddhismus fand also in China ein wohl beackert Feld, und seine Saat ist denn auch sehr viel üppiger aufgegangen, als die Verfasserin meint. China hat sich von dem Buddhismus geistig so wenig frei machen können, wie wir von der Antike, obwohl längst dem Zeus kein Altar mehr raucht. Ist doch der eigentliche Schöpfer des konfuzianischen Systems selbst ein entlaufener Mönch und die dialektische Schärfe, die ihm den endgültigen Sieg beschert hat, die Frucht der klösterlichen exercitia spiritualia! Auch die großen Lyriker der T'ang-Zeit, mögen sie noch so konfuzianisch sein, wären ohne den Buddhismus undenkbar. Dasselbe gilt von der bildenden Kunst. Was aus der chinesischen Malerei ohne den Buddhismus geworden wäre, wissen wir nicht, aber wir wissen, daß sie etwas völlig anderes geworden wäre. Auch die durchaus „weltliche“ Landschaft ist vom Geiste des Buddhismus, in jüngerer Zeit des Zen-Buddhismus erfüllt, den die Verfasserin sehr mit Unrecht für einen Zweig des Amidismus erklärt, während er ihr Gegensatz ist. Wenn die Verfasserin fragt, warum denn der Zen-Buddhismus nicht auch Indien eine Landschaftsmalerei beschert habe, so ist einfach zu erwidern, daß die Inder keine Chinesen sind, und daß der Zen-Buddhismus auch in China keine Landschaft geschaffen hat, vor allem aber, daß es einen Zen-Buddhismus in Indien gar nicht gibt. Sein Begründer, Bodhi Dharma, gilt zwar als indischer Prinz, seine Lehre als indisch. Aber der indische Prinz ist erst von der Legende — der größten geschichtlichen Macht —, die indische Lehre von seinen Aposteln geschaffen worden, und Legende wie Apostel sind chinesisch. Einen sozusagen absoluten Buddhismus gibt es nicht, diese wandlungsfähigste aller Weltreligionen hat sich überall mit neuem Inhalt erfüllt.

Im Grunde genommen hat also die Verfasserin völlig Recht. Ihr Hauptsatz, daß die chinesische Kunst, vor allem die Malerei und im besonderen die Malerei des Li Lung-mien, aus chinesischer Wurzel, nicht aus fremdem Samen hervorgesprossen sei, bleibt bestehen, auch wenn wir dem Buddhismus eine wesentlich größere Bedeutung beimessen, — weil der chinesische Buddhismus eben der chinesische Buddhismus ist. Zu der augenblicklichen kunsthistorischen Mode tritt sie damit allerdings in den schärfsten Gegensatz. Während China einst in den Köpfen der Europäer hinter seiner chinesischen Mauer ein unmögliches Sonderleben führte, gilt es jetzt als gelenkiger Kulturimitator, der aus eigenem eigentlich gar nichts geleistet habe. Man hat allen Ernstes behauptet, daß China seine „hohe Kunst“, die ja nicht ganz geleugnet werden kann, überhaupt erst der buddhistischen Kunst des erhabenen Gandhāra, d. h. dem noch erhabeneren Hellas, verdanke, und neuerdings pflegt man sogar die skytho-sarmatischen Bärenhäuter unter die künstlerischen Ahnen der armen Chinesen einzureihen. Da ist es denn eine Erlösung, die Wahrheit zu hören: „What is certain, however, is that both (taoistische und buddhistische

Kunst) flourished because they fell into the hands of people who had already learned how to paint."

Otto Kümmel.

Wiener Szenische Kunst. Das Bühnenkostüm. Von Joseph Gregor. Amalthea-Verlag.

Ein Buch mit 250 Bildern, davon 25 farbig, wird heute immer als ein Zeugnis für Verleger-Heroismus auffallen. Wenn es gar von der Wiener National-Bibliothek seinen Ausgang nimmt und uns von deren Reichtum etwas zu kosten gibt, so haben wir schon von vornherein für das Material mit Dank zu quittieren. Denn diese Sammlung ist nicht mehr und nicht weniger, als die alte k. k. Hofbibliothek, das vornehme Sammelbecken so vieler Zeugnisse von dynastischen Beziehungen, die, weitverzweigt ohnegleichen, über Zeiten und Länder, Jahrhunderte und Weltteile sich spannten. Kein Wunder, wenn das, was sich in diesen Fäden verfing, für sich wieder ein Weltbild bietet. Wo der emsige Vorsteher dieser Sammlung durch die ihm überantworteten Schätze einen seiner Schnitte legt, zeichnet sich ein Stück menschlicher Kultur in bunten Dokumenten ab: Bühnenkostüm ist eine unendlich vieldeutige, symbolische, phantastische Angelegenheit, es kann verführerisch und bezaubernd, aber auch namenlos kitschig sein; in dem launischen Element des Theaters tummeln sich Helden und Narren, schleppen Kleider und schnellen Sprünge, herrscht das Gefühl für Größe und das Streben nach „Richtigkeit", das im Theater das Theater selbst aufhebt. Und alles, was in Hunderten von Jahren auf diesem Gebiet geleistet und gesündigt wurde, hat seinen papierenen Niederschlag in den Portfolios und Bänden der Habsburgischen Hofbibliothek gefunden, nicht eingesargt, sondern immer wieder vom unsterblichen Wiener Theaterinstinkt verstanden, ihn belebend, befruchtend oder verwirrend.

In diesem Buch wird der ganze Fundus wienerischer Bühnentracht an uns vorübergetragen: voran tosen dem phantastischen Zug griechische Komödientypen und Thyasostänzer, bis dann mit Narren, Schönbartläufern und Pritschenmeistern die eigentlichen Gruppen einsetzen, in denen der neuere Mensch sich durch Verkleidung vom Alltag löst. Von den Zeiten des Kaisers Max, der aus seinen jugendlichen Burgundertagen die Freude an Maskenzügen und symbolisch eingekleideten Turnieren bewahrt hatte, bis in die große italisch-österreichische Barockzeit des Theaters ziehen, wallen, tollen, tanzen die Träger der unerhört vielfältigen Kostüme vorüber — oft läßt der Verlag in verständnisvoller Opferwilligkeit ein besonders prächtiges Stück auf farbiger Tafel herausblinken, wie die Proben von Burnaccinis Kunst, der mit dem Reichtum seines Hofes als Theatralingenieur so wohl zu schalten wußte. Bekannte Typen treten hier in aufregenden Zusammenhang mit dem bisher unerschlossenen Material: Watteaus italienischen und französischen Komödianten, Colombine, Crispin folgen auf dem Fuß die Typen aus dem römischen Karneval, die durch Goethe dem Norden vertraut gemacht sind. Aus den fürstlichen Karussellzügen lösen sich die Helden heraus, um als tragische Heroen den Schauplatz zu erschüttern.

Dann folgt die bunte Gestaltungsfähigkeit unserer klassischen Schauspieler: Iffland stellt sich in seinen Rollen, auch im Bild noch als wahrer Proteus vor, und führt den Reigen bis Dawison, Baumeister, Thiemig, Bassermann, Pallenberg.

Zwischen den stilvoll-abstrusen, nach historischer Echtheit strebenden Geschmacklosigkeiten der Empire- und Biedermeierzeit, getragen von der Blüte der Schauspielkunst, wehen beglückend zeitlos die Ballettröckchen der Taglioni und Elßler; und aus dem Bann von Spießerei und Kitsch, der über dem Stil des neueren bürgerlichen Theaters lag, führen in der auch nicht mehr jüngeren Generation der Russe Bakst, der Engländer Craig, der Wiener Roller die neue Zeit herauf, die wieder auf ein Ganzes, auf weite Sicht, auf Einfühlung der Gestalt in das dramatische Element bedacht ist. Selbst die photographisch mitgeteilten Kostüme, Masken, Schauspielertypen wirken gut in diesem Buch; sie reihen sich würdig in den Zügen, der mehr als ein ganzes Jahrtausend Verkleidungsphantasie verkörpert. Es ist ganz überraschend und voller Reiz, zu erleben, wie sich für jede Epoche durch diese schimmernden und unwirklichen Gestalten das Siegel von manchem menschlichen Geheimnis zu lösen scheint.

Oskar Fischel.

Wilhelm Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. 2. Aufl. Curt Kabitzsch, Leipzig 1924.

Die ausgezeichnete Arbeit Wilhelm Pinders, die seit Jahren vergriffen gewesen ist, erschien in zweiter Auflage, trotz des Abstandes von dreizehn Jahren nur wenig verändert — der Verfasser gibt die Stellen, an denen kleine Ergänzungen oder Korrekturen notwendig wurden, im Vorwort selbst an —, im ganzen haben die Ergebnisse der Kritik durchaus standgehalten. Über die Bedeutung, die das Buch als methodisch gründliche Untersuchung einer Lokalschule besitzt, weit hinausreichend, ist Pinders Werk wichtig als die erste eingehende Darstellung des Entwicklungsablaufs vom Ende des 13. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts, die an dem Beispiel der Würzburger Plastik deutlich gemacht wird. Das 14. Jahrhundert war bislang von der Forschung, die sich auf der einen Seite mit der großen Kathedralskulptur des 13. auf der anderen mit den Künstlerpersönlichkeiten der Schnitzaltäre des 15. Jahrhunderts beschäftigt hatte, stiefmütterlich behandelt, als eine Zeit des Niederganges der plastischen Kunst betrachtet wurden. Pinder sucht die positive Leistung der Epoche, rückt ihre Bedeutung im Rahmen der Stilentwicklung in das Licht. Sein Buch ist das Musterbeispiel einer lokalgeschichtlichen Untersuchung, die bei gewissenhaft engster Einstellung auf einen örtlich umschriebenen Denkmälerkreis doch niemals den Blick für die großen Zusammenhänge des gleichzeitig gesamteuropäischen Geschehens verliert. In diesem starken Lichte werden die Hauptlinien der lokalen Entwicklung erst deutlich erkennbar, und andrerseits wird am Einzelfall beispielhaft das stilgeschichtliche Phänomen der Epoche überhaupt deutlich. Neben den vielen und zum Teil bei den recht oberflächlichen Allgemeindarstellungen einzelner Kapitel aus der Geschichte deutscher Plastik, die seither erschienen sind, hat Pinders grundlegende Arbeit ihre Bedeutung nicht verloren, und wer sich um das Verständnis der Formbildung des 14. Jahrhunderts bemüht, dessen spezifische Leistung immer klarer erkennbar wird, muß die Neuauflage der Würzburger Plastik dankbar begrüßen.

Glaser.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

LUCAS CRANACH, MÄNNERBILDNIS. 1503

SAMMLUNG OSKAR REINHART, WINTERTHUR

ZWEI BILDNISSE VON LUCAS CRANACH

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Auf einem britischen Landsitze wurden erst vor wenigen Jahren die beiden Bilder erblickt, die ich hier reproduzieren zu dürfen mich freue. Das heißt, erblickt wurden sie auch früher schon, aber nicht von Augen, die vorbereitet waren, sie zu verstehen. Sie kamen kürzlich durch Vermittlung eines deutschen Kunsthändlers in den Besitz des Herrn Oscar Reinhart nach Winterthur.

Für den Kunstfreund, der dem stilkritischen Bemühen die Vorstellung verdankt von der schöpferischen Jugendkraft Lucas Cranachs, bietet dieses Porträtpaar keinerlei Rätsel, vielmehr nichts als Bestätigung und Bereicherung. Diese Gemälde fügen sich ein in die kleine Gruppe von Werken, in denen die oberdeutsche Gestaltung Tiefstes jäh und eruptiv ausgab — in einer kurzen Blüte, die mit Dürers „Apokalypse“ anhebt, mit Grünewalds Isenheimer Altar endet. Innerhalb der Zeitspanne zwischen diesen beiden Schöpfungen schuf Lucas Cranach — 1503 und 1504 — die Passionstafel, die jetzt in der Münchner Pinakothek hängt, das Porträtpaar Reuß (Nürnberg und Berlin), sowie die „Ruhe auf der Flucht“ (Berlin). Zu diesen Tafeln, die hoch über allem stehen, was Cranach später und gleich danach geschaffen hat, gesellt sich das hier abgebildete Paar, als gleichartig und gleichwertig dem Joh. Stephan Reuß und seiner Frau. Die Auffassung ist dieselbe, auch die Malweise, das Verhältnis der Halbfigur zur Bildfläche und zum Raum, das Verhältnis des landschaftlichen Grundes zur Menschengestalt. Eben die feurige saftreiche Farbe, mit Purpur, Gold, schwärzlichem Laub, blauem Himmel. Hier und dort dehnt sich die landschaftliche Formation einheitlich über die Hälften des Diptychons und schließt die Bildnisse zusammen. Die Jahreszahl 1503 darf ohne Bedenken

LUCAS CRANACH, JOH. ST. REUSS. 1505
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

von dem Reuß-Bildnis auf unser Paar übertragen werden, zumal da Cranach, der bald darauf sich völlig wandelte, sicherlich nicht vor 1503 den Höhepunkt seiner Bahn erreicht hat.

Der Unterschied zwischen den beiden Paaren liegt ausschließlich im Wesen der dargestellten Personen. Die jüngeren Eheleute sind minder sorgenvoll, resigniert und dumpf. Der Mann mit dem geschlossenen Buch aufwärts blickend, bekennerhaft, die Ehefrau ein wenig beengt und trotzig, wie behindert durch Gewand und Schmuck. Unruhiges Leben springt über in das Gelände, wo mit kindlichem Vergnügen am Abenteuer allerlei beziehungsreiche Vorgänge geschildert sind: Kämpfe zwischen Vögeln im Himmel — badende Frauen — ein lichterloh brennendes Haus —, aktiv, dramatisch wie das Land mit den steilen Burgfelsen und dem dunklen Laub.

Bedenkt man den Zeitpunkt — 1503 und nicht später — und sammelt im Geiste, was sonst und anderswo damals ans Licht kam, in Italien, in den Niederlanden, in Dürers Werkstatt, so wächst das Staunen über Cranachs Gelöstheit, seine unbefangene Originalität, seine sorglose Sicherheit. Wie gemessen, vorsichtig, sacht aus der Tradition entwickelt ist dagegen alles andere. Die Wirkung liegt im Ganzen, nicht in den Einzelheiten. Die Bilder sind nicht mit Besonnenheit gestaltet, nicht mit Wissen konstruiert, vielmehr aus erregtem Gefühl spontan mit raschem Griff eingefangen.

Die Tafel des Frauenporträts zeigt auf der Rückseite ein Doppelwappen, das leider arg zerstört ist und schwerlich zu deuten sein wird. Wir vermuten, daß dieses Paar in Wien lebte wie Stephan Reuß. Vielleicht ein jugendlicher Lehrer an der hohen Schule zu Wien, deren Rektor Reuß war. Die Bilder haben erlauchte Herkunft. Sie entstammen der berühmten Sammlung Charles I. von England, wie das auf der Rückseite der einen Tafel eingebrannte bekannte Zeichen — C R und Krone — bezeugt. In jener Sammlung hießen sie schwerlich „Cranach“, vielleicht „Dürer“.

LUCAS CRANACH, FRAUENBILDNIS. 1503

SAMMLUNG OSKAR REINHART, WINTERTHUR

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN. AUS DER OZEANISCHEN ABTEILUNG

DAS UMGEBAUTE MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

VON

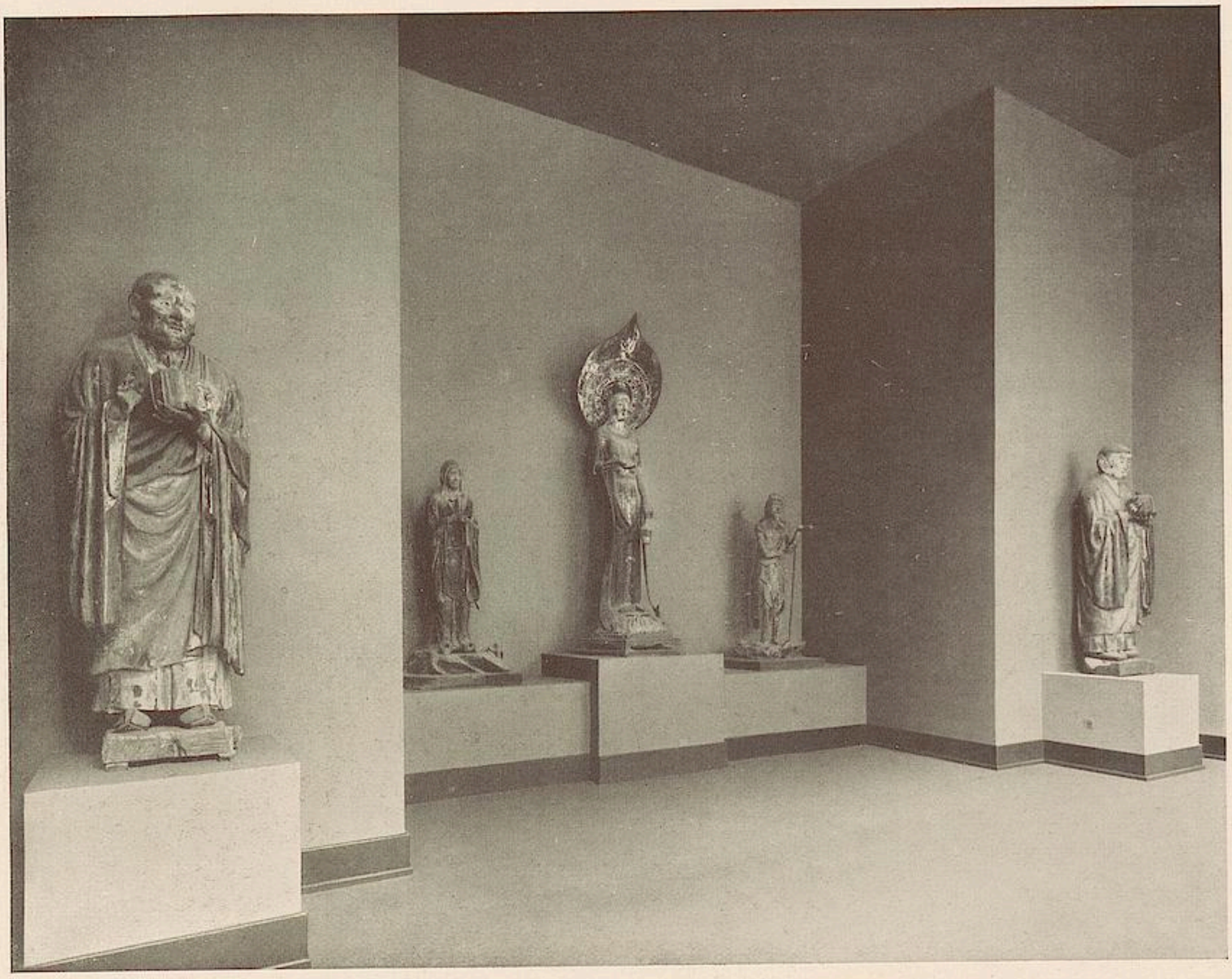
KARL SCHEFFLER

Das Berliner Museum für Völkerkunde ist viele Jahrzehnte lang ein Schmerzenskind derer gewesen, die der Überzeugung sind, daß Museen nicht ausschließlich für die darin beschäftigten Museumsbeamten da sind, sondern daß sie gewissermaßen auch die Öffentlichkeit angehen. Alle Berliner Museen sind eigentlich Schmerzenskinder; das 1886 von Ende und Böckmann erbaute Haus in der Königgrätzer Straße aber war ein ganz schwerer Fall. Das auf einem Eckgrundstück errichtete Gebäude bestand eigentlich nur aus Korridoren mit Eisenpfeilern und Wellblechdecken, aus Flügelbauten, in denen sich Licht von beiden Seiten unerträglich kreuzte und die mit großen Vitrinen unübersichtlich verstellt waren. Der Besucher kam rein von Sinnen angesichts der Überfülle, der wohlgeordneten Unordnung, der chaotischen Fülle, die jeder lebendigen Anschauung Hohn sprach. Das Museum gehörte ausschließlich dem Fachgelehrten. Ein bewunderungswürdiges Material,

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN. AUS DER OZEANISCHEN ABTEILUNG

das auf gewissen Gebieten in Europa einzig ist, was Güte und Vollständigkeit betrifft, konnte in keiner Weise vom Besucher aufgenommen werden. Der Herausgeber dieser Blätter nimmt es für sich in Anspruch, daß er zur rechten Zeit energisch auf das Unmögliche der Zustände hingewiesen und damit schnell Erfolg gehabt hat. Das Kultusministerium hat beschlossen, Wandel zu schaffen und hat die Ausführung selbst in die Hand genommen. Unter seiner Leitung ist das Gebäude durch Baurat Wille im Innern völlig umgebaut worden. Aus Holz und Rabitz sind Wände gezogen und die korridorartigen Flügel in geschlossene Räume verwandelt worden. Die Wände sind glatt, die Decken schlicht gewölbt und die Verhältnisse im allgemeinen angenehm; das Licht ist gut und der von Kutschmann angegebene Anstrich schafft den ausgestellten Gegenständen gute Hintergründe. Ein Teil der Vitrinen ist den Wänden geschickt eingebaut worden, andere Vitrinen stehen frei in den Räumen, so daß sie bequem umwandelt werden können. Für größere Plastiken sind Nischen geschaffen, die Knicke im Grundriß sind durch kleinere Räume klug überwunden worden, kurz aus einem der unübersichtlichsten Museen, die es gab, ist mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln ein durchaus gutes Ausstellungshaus gemacht worden.

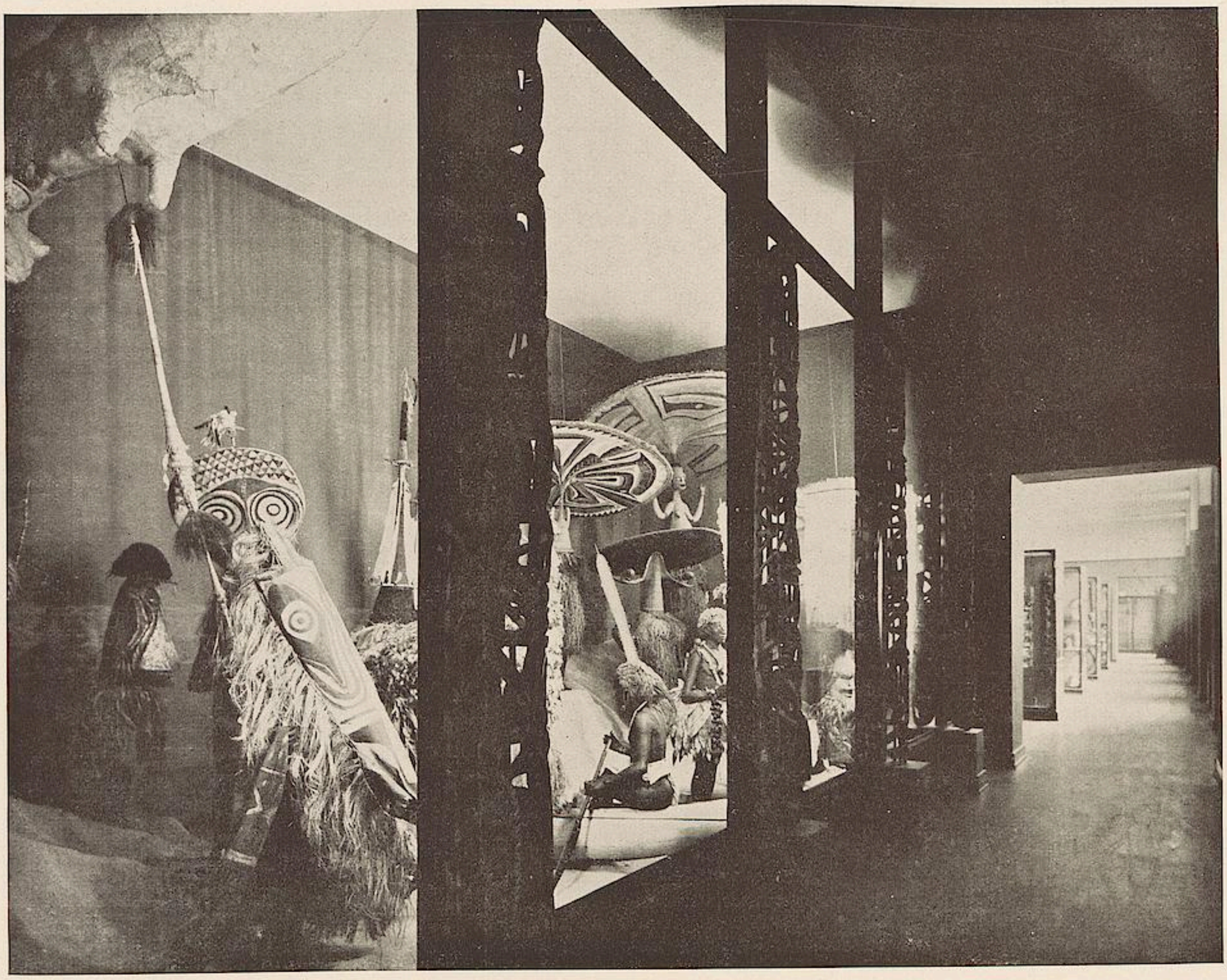
Die reichen Schätze, die tiefes Gelehrtenwissen und unternehmender Forschergeist seit den Tagen Adolf Bastians unermüdlich zusammengetragen hat, können jetzt erst recht genossen werden. Der größte Teil des in Jahrzehnten in Afrika, Ozeanien, Amerika, Australien und Asien Gesammelten ist in dem einst für ein Asiatisches Museum geplanten großen Gebäude in Dahlem magaziniert worden. Diese Studiensammlung, die später vielleicht einmal zu einem Institut für vergleichende



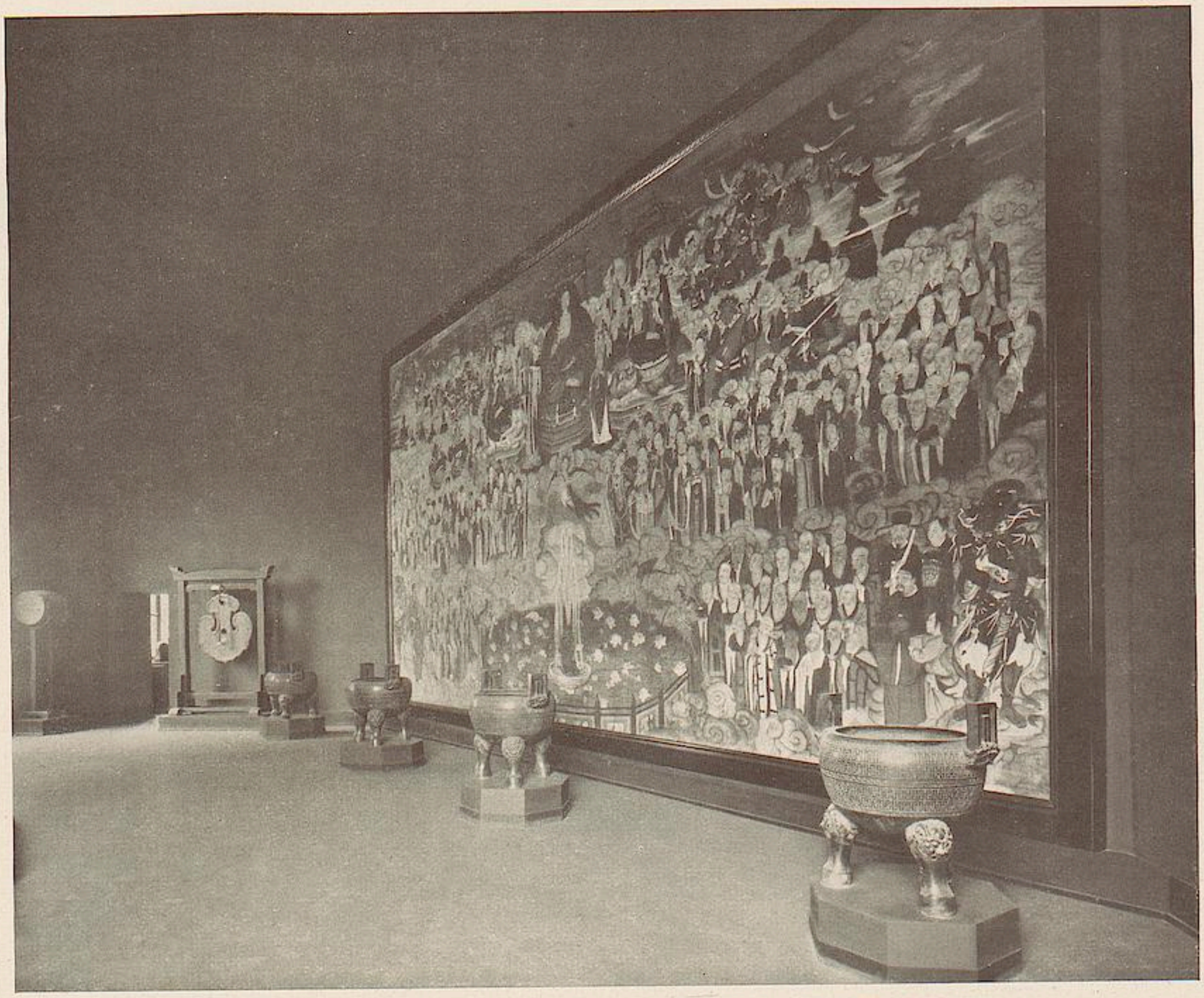
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN. PLASTIKEN AUS DER OSTASIATISCHEN ABTEILUNG

Ethnographie ausgebaut wird, ist den Fachgelehrten allein zugänglich. Das Beste aber ist zu einer Schausammlung vereinigt worden, und diese Sammlung ist es, die nun in dem umgebauten Museum in der Königgrätzer Straße aufgestellt worden ist.

Man darf sagen, daß die Aufstellung im allgemeinen in mustergültiger Weise erfolgt ist. Zuerst waren viele der Abteilungsdirektoren skeptisch und widerwillig; am Ende aber haben sie sich der Aufgabe der Neuaufstellung mit wahrem Feuereifer hingegeben und sich gegenseitig zu übertreffen gesucht. Der Erfolg ist schlagend. Zum Vorbild ist in vielem das vor einiger Zeit im Nebenhaus, im alten Kunstgewerbemuseum eröffnete Museum für Ostasiatische Kunst geworden (zu dem sobald wie möglich eine direkte Verbindung durch einen gedeckten Gang hergestellt werden soll). Hier und dort ist man diesem Vorbild vielleicht zu getreulich gefolgt. War früher zu viel aufgestellt, so wird jetzt stellenweis etwas wenig gezeigt; mißachtete man einst das künstlerische Moment vollständig, so wird es jetzt vielleicht hier und dort für die Bedürfnisse eines Museums für Völkerkunde zu stark betont. Im allgemeinen aber ist die Beweisführung der Aufstellung, so möchte man sagen, vorbildlich. Jetzt erst zeigt es sich, welche Schätze das Museum besitzt, jetzt erst kommt der Besucher zu seinem Recht, der eine möglichst vollständige Vorstellung gewinnen will von der Eigenart der Rassen und Völker, wie sie sich in den Lebensformen ausprägt, in den religiösen Zeremonien, in der Art des Ackerbaues, des Fischfangs, in den Formen der Kriegführung, in der Kleidung, im Schmuck, in Handwerk, Gewerbe und Wohnbedürfnis. Doch kommt auch der Besucher auf seine Kosten, der ein Auge hat für die künstlerische Phantasie, womit alle Gebrauchsgegenstände und aller Schmuck der Naturvölker geformt



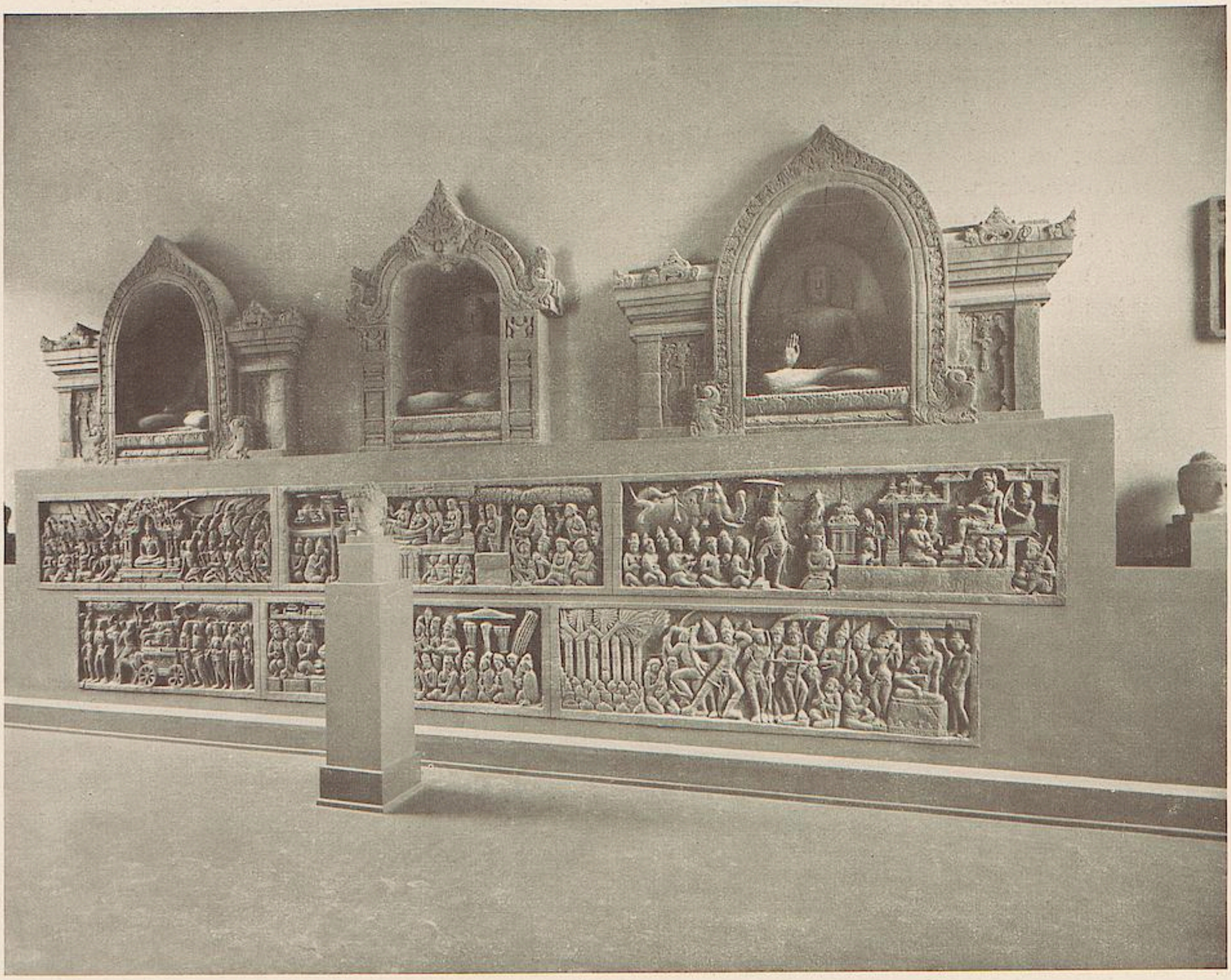
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDF, BERLIN. MASKENSAAL DER OZEANISCHEN ABTEILUNG



MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN. AUS DER OSTASIATISCHEN ABTEILUNG

worden sind, für die ausdrucksvolle Ornamentik, für das phantastisch Groteske der Waffen, Masken und Kultgegenstände, für diese ganze seltsame Halbkunst, die zwar zweckhaft und kanonisch gefesselt ist, nichtsdestoweniger aber auf die ursprünglichsten Bildungstriebe des Menschen hinweist. Der Besucher spürt, daß man sich für ihn angestrengt hat. Schließlich ist es sogar kein Nachteil, sondern ein Vorzug des umgebauten und verwandelten Museums, daß stellenweis ein leises Ingrediens von Sensation zu spüren ist. Die Amerikaner haben es aufgebracht, auch die öffentliche Sammlung dem Besucher etwas gewaltsam interessant zu machen. Geschieht es auf Kosten der Sachlichkeit, so ist es verwerflich. Geschieht es aber, wie hier, mit Takt, im Dienste der Veranschaulichung und um die Wirkung mit Mitteln, derer sich kein Gelehrter zu schämen braucht, zu steigern, so ist es willkommen zu heißen. Alles ist gut, was lebendig ist und Lebendigkeit erzeugt.

Das Kultusministerium hat mit diesem Umbau und mit der energischen Anregung zur Neuaufstellung einen schönen Erfolg errungen; die Abteilungsdirektoren haben, wenn auch in verschiedenen Graden, bewiesen, daß sie die neuen Aufgaben des Museums sehr wohl verstehen, und daß Gelehrsamkeit den produktiven Geschmack nicht auszuschließen braucht. Wir haben hier neulich schon auf die erfreuliche Initiative des Ministeriums in allen Berliner Museumsfragen hingewiesen. Es ist uns vielfach verdacht worden und man hat uns — wie es des Landes so der Brauch ist — vorgeworfen, beeinflußt zu sein. Diese Tat ist die beste Rechtfertigung. Wenn in diesem Sinne alle Berliner Museumsfragen erledigt werden, so wird die Öffentlichkeit einen großen Gewinn haben.



MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN. RELIEFS AUS DER INDISCHEN ABTEILUNG

FRAGMENTE ANTIKER ARCHITEKTUR UND IHRE ERGÄNZUNG

VON

PETER MEYER, ZÜRICH

Der mit neuer Heftigkeit entbrannte Berliner Museumsstreit gibt Anlaß, die Frage der Ergänzung antiker Architekturteile und ihre Aufstellung in Museen von der prinzipiellen Seite zu betrachten, was dem Verfasser dieses Aufsatzes um so leichter fällt, als er weder die Einzelheiten der Berliner Museumspläne, noch die in die Kontroversen verwickelten Persönlichkeiten kennt.

Von den deutschen Ausgrabungen in Olympia, Magnesia, Milet, Priene, Baalbek, Samos sind zahlreiche Architekturfragmente nach Berlin geschafft worden: Basen, Säulentrommeln, Stücke vom Gebälk antiker Bauten, aus denen sich die Form des Ganzen auf Grund der Proportionsgesetze rekonstruieren läßt. Denn selbstverständlich ließen sich schon aus Transportgründen nicht ganze Tempel importieren, selbst wenn die Trümmer an Ort und Stelle noch vollständig vorhanden wären, — was sie nicht sind. Nun ist geplant, durch Ergänzungen in Gips, Zement und Haustein mit Hilfe der originalen Stücke ganze Gebäudefronten, Triumphbögen und ähnliches in Naturgröße wieder aufzustellen, Säle von entsprechendem Ausmaß stehen bereit. Man kann diese großzügigen Bemühungen um eine Evokation der antiken Kunst begreifen und sich dennoch die Frage vorlegen, ob der gewählte Weg auch wirklich der nächste zum Ziel ist, denn bei näherem Zusehen erscheint zweifelhaft, ob die naturgroßen Rekonstruktionen auch wirklich das vermitteln werden, was sie vermitteln sollen: unmittelbare Anschauung. Diese Anschauung nämlich kann sich nur auf zwei Dinge beziehen: entweder auf die originalen Fragmente, oder auf das künstlich rekonstruierte Ganze, nie aber auf beides zugleich, und keinem dieser Gesichtspunkte ist mit solchen Rekonstruktionen in Naturgröße gedient. Eine einzelne Basis, ein Kapitäl oder Gebälkfragment für sich allein gesehen ist ein plastischer Gegenstand, den man aus relativer Nähe betrachten, und auch als Material in seiner ehrwürdigen Patina auf sich wirken lassen will. Das Gefühl des Historischen, das Pathos der Echtheit haftet nun einmal unweigerlich und ausschließlich an der originalen Oberfläche, an der Haut des Steines, mit allen ihren Poren, Schrammen, Oxydierungen, Verwitterungen: wie mißlich wirken nur schon die wenigen und diskreten Ergänzungen an der Athener Akropolis, und diese bestehen doch noch aus Stein aus dem gleichen Steinbruch wie die echten Reste. Ergänzt man nun solche Fragmente zu ganzen Säulenordnungen, so wird der Eindruck der Echtheit auch den wirklich echten Stücken gegenüber verwüstet, denn die Ergänzung überwiegt bei weitem im optischen Gesamtbild, der Beschauer hat nicht mehr das Gefühl, einer originalen Substanz gegenüberzustehen: der echte Teil wird vom unechten aufgezehrt. Auch hier sind wieder zwei Möglichkeiten denkbar: entweder man macht die Ergänzung als solche kenntlich, indem man ihr unedleres Material offen zugibt: dann wirken die wenigen echten Teile, die im Gips schwimmen, einfach als störende Flecken und man würde sie lieber der Homogenität des Ganzen zuliebe überhaupt vermissen, oder man sucht die Ergänzung an Farbe und Oberflächenstruktur dem Echten anzugleichen: dann hat der Beschauer das peinliche Gefühl der Fälschung. In jedem Fall aber wird das echte Fragment zum bloßen Genauigkeitsattest für ein künstliches Gipsgebilde mißbraucht; das mag weniger wichtigen Architekturteilen gegenüber noch angehen, angesichts des Pergamonfrieses ist der Gedanke unerträglich, daß man so respektlos sein könnte, herrlichste antike Figuralplastik zum bloßen Teil eines archäologischen Demonstrationsmodells im Maßstab 1:1 herabzuwürdigen.

Man denkt mit Grauen, ein Amerikaner könnte etwa durch diese Berliner Komplettierungen dazu angeregt werden, den Athenern ein Stück Parthenongebälk in Gips zu stiften, um die echten Metopen und Platten vom Fries dort einzulassen, wo sie dem Schema nach hingehören: das Akro-

Anmerkung der Redaktion: Wir geben zu der in Berlin aktuellen Frage, nachdem wir selbst unsere Meinung gesagt haben (Heft VII), zunächst einem Architekten, dem Herausgeber der Schweizerischen Bauzeitung, das Wort.

polismuseum, wo sie jetzt aufbewahrt werden, ist gewiß eine Scheune von drangvoller Enge, und doch geht von seinen Originalen ein überwältigender Eindruck aus, vor dem man alle schlechte Aufstellung und Trümmerhaftigkeit des Einzelnen vergißt, und zu dem es keiner pompösen Museumssäle und vorwitzigen Ergänzungen bedarf.

Aber auch der Anschauung des Ganzen, also unserer zweiten Fragestellung, ist mit solchen Rekonstruktionen wenig gedient. Von den so beliebten Tempelecken, oder den üblichen zwei Säulen mit Gebälk, können wir von vornherein absehen: wohl die allerwenigsten Betrachter können sich auf Grund dieses Teiles das Ganze vorstellen, und diese Wenigen brauchen auch diesen Teil nicht in kompletter Ergänzung. Bleiben die ganzen Fassaden: ihr Wert für lebendige Anschauung ist nicht viel größer. Griechische Bauwerke sind eminent plastisch empfunden, sie wollen dinghaft, als Körper, also aus einer gewissen Distanz gesehen sein, sie brauchen Luft und Atemraum rundum, Bedingungen, wie sie auch der größte Museumssaal nie bieten kann. Baut man irgendeine Tempelstirne, ein Tor oder ähnliches an der Wand eines Saales auf, so verfälscht man eine plastisch gemeinte Komposition ins Reliefmäßige, man vergewaltigt die griechische Idee ärger, als wenn man sie in einem Modell reduzierten Maßstabes zur Darstellung brächte.

Und damit kommen wir aus der bloß kritischen Betrachtung zum Positiven: es wäre nämlich gar nicht so schwierig, die Anschaulichkeit, die mit diesem ungeheuern Aufwand an Raum und Geld vergeblich erstrebt wird, mit geringen Mitteln wirklich zu erreichen. Nämlich die Anschaulichkeit des Einzelstückes dadurch, daß man es überhaupt nicht ergänzt, oder doch nur ganz diskret, wie dies für statuarische Plastik Grundsatz geworden ist. Und die Anschaulichkeit des Ganzen dadurch, daß man neben den echten Fragmenten Rekonstruktions-Zeichnungen aufhängt, etwa in jener ganz ausgezeichneten, diskret-sachlichen Art, wie sie F. Krischen in Danzig zeichnet. Oder noch besser: man stelle Modelle im Maßstab 1:5 für kleine, bis 1:50 für große Gebäude auf, solche Modelle bieten viel mehr als die Rekonstruktion in Naturgröße, ganz abgesehen von der Raum- und Kostenersparnis. Denn sie wirken auch im beschränkten Raum eines Museumssaales kubisch, als plastische Körper, sie sind womöglich allseitig umgehbar, außerdem kommt in ihnen das unedle Material nicht zur Geltung, weil man Modelle ohnehin nicht auf Echtheit, auf das Korn ihrer Oberfläche untersucht, man kann den Eindruck der Wirklichkeit durch illusionistische Mittel anstreben, ohne daß es als Fälschungsversuch empfunden wird. (Ich erinnere mich an alte Modelle römischer Bauten aus farbig behandeltem Kork in der Münchener Technischen Hochschule, die die poröse Oberfläche des Travertins nach Körnung und Farbe schlechthin vorzüglich herausbrachten.)

Auf Zeichnungen und Modellen kann man auch Versuche in Polychromie wagen, und auch von dieser Seite dem antiken Originaleindruck näher kommen als mit gipsernen Naturdetails, die man schon den darin eingelassenen echten Stücken zuliebe nicht wird anstreichen wollen. Bei solchen Modellen wäre dann auch das Unglück einer gelegentlich falschen Ergänzung oder Polychromierung nicht allzu groß, denn im reduzierten Maßstab wirkt alles unverbindlicher, von vornherein nur als Mutmaßung und Vorschlag, und mehr sein zu wollen sollte sich keine Rekonstruktion anmaßen.

Es wird behauptet, mit den geplanten Ergänzungen werde Berlin eine vollständige Vorführung der antiken Baukunst vom sechsten Jahrhundert vor, bis zum zweiten nach Christus besitzen. Nachdem wir im vorigen die Anschaulichkeit des Einzelnen im Detail und im Ganzen untersucht haben, bleibt also noch der Wert der Rekonstruktionen für diese wissenschaftliche Vorführung zu prüfen. Das ist nun zweifellos klar, daß mit obiger Behauptung reichlich zu viel gesagt ist: denn die Athener werden den Berlinern schwerlich eine Säule mit Gebälk vom Parthenon stiften, um nur dies eine zu sagen. Vollständigkeit mit Originalstücken zu erreichen, ist von vornherein unmöglich, man wird also ganze Systeme im Abguß aufstellen müssen (und dabei finden, daß diese Abgüsse relativ erfreulicher, weil homogener wirken, als diejenigen Gipsgebilde, in denen echte Brocken schwimmen!). Von Anschauung, also von ästhetischen Werten ist dabei allerdings nicht mehr die Rede, das Museum wird eine Art Deutsches Museum für Archäologie, ein zu Gips versteinertes Kolleg. Und da diese Sammlung vermöge ihrer ungeheueren Dimensionen höchst unübersichtlich sein wird, fällt selbst dieser wissenschaftliche

Wert dahin. Auch hier wären also Zeichnungen und Modelle bei weitem vorzuziehen, sie können viel besser konfrontiert, mit einem Blick umfaßt und miteinander verglichen werden, sie bringen alle den Eindruck so stark bestimmenden Substanzwirkungen des Originals auf einen gemeinsamen Nenner, so daß nur das Interesse an der Proportion im Ganzen übrig bleibt, worauf es hier einzig ankommt: auch für die wissenschaftliche Demonstration ist also die Rekonstruktion in Naturgröße das ungeeignetste Objekt.

Uns scheint aber, es ist überhaupt nicht Sache eines Museums, das die Ehre hat, wichtige Originalstücke zu besitzen, diese zugleich als Lehrmittel zu verwenden, um kunsthistorische Entwicklungsreihen zu konjugieren: das mag man in Büchern tun, in denen sich auch die erstrebte Vollständigkeit unschwer erreichen läßt.

Die Antike ist uns lange genug durch gutgemeinte Klassizismen verwässert, vervollständigt und mundgerecht gemacht worden, aus dem Gips der klassizistischen Wohlanständigkeit ist uns aber ein neues, herrlich fremdes und dämonisches Gesicht aufgetaucht, weit jenseits aller glatten „Schönheit". Ein Gesicht, an dem man nicht mit wohlmeinenden, aber respektlosen Händen Kosmetik treiben soll: man wird sich dabei die Hände verbrennen. Diese Dämonie glüht noch in den verlorensten, geschändetsten Fragmenten, so trümmerhaft sie sein mögen, sie reden ein Griechisch, das auch den Nicht-Archäologen und Nicht-Philologen ohne Ergänzung verständlich genug ist. Wo die Archäologen helfen können, diese Schätze zu heben, sind sie willkommen, aber: „das Wort sie sollen lassen stan", und was sie allenfalls an Ergänzung und Mutmaßung dazu zu bemerken haben, möge sich nicht vorlaut in die Originalbestände einmischen, es gehört als Marginal-Kommentar bescheiden an den Rand, wo es der schon finden wird, der es sucht, und wo es jene nicht belästigt, die es nicht suchen.

EDGAR DEGAS, FRAUENKOPF. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES

NEUE FRANZÖSISCHE MALER IM LOUVRE

VON

CURT GLASER

Niemals hat ein Land eine große Epoche seiner Kunst so achtlos dahingehen lassen, wie Frankreich die Malerei der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Es ist ohne Beispiel in der Geschichte, wie wenig Spuren von dem Schaffen bedeutender Meister an dem Orte ihrer Wirksamkeit selbst geblieben sind. Noch Delacroix wurden in Paris große Aufgaben gestellt, und seine Hauptwerke sind im Louvre vereinigt. Aber weder Courbet noch Manet, weder Renoir noch Cézanne wurden mit staatlichen Aufträgen betraut, und wenn allmählich eine Reihe ihrer Werke Eingang in öffentliche Sammlungen fand, so geschah es viel zu spät, um ihnen diejenige Vertretung zu sichern, die ihrer Bedeutung entspräche.

Von Courbet allein haben die Pariser Museen im Lauf der Zeit eine Reihe seiner hervorragendsten Schöpfungen zu erwerben vermocht. Das berühmte „Atelier", das seit ein paar Jahren im großen Saal des neunzehnten Jahrhunderts als Gegenstück des „Begräbnisses von Ornans" hängt, war einer der glücklichsten neueren Ankäufe des Louvre. Die wahrhaft überragende Meisterschaft Courbets, der als letzter vielleicht die Kraft hatte, eine Fläche von solchem Ausmaß malerisch zu bewältigen, offenbart sich nirgends so stark wie in dieser Komposition, die ebenso überzeugend in ihrem rhythmischen und tonalen Zusammenhang im ganzen wie bezaubernd in der Durchbildung aller Einzelheiten ist.

Ist die Kunst Courbets im Louvre und im Petit Palais, wo vor allem das herrliche Bild der Demoiselles aux bords de la Seine hängt, ebenso reichhaltig wie eindrucksvoll vertreten, so vermögen schon von dem Schaffen Manets die Pariser Museen keineswegs eine zureichende Vorstellung zu vermitteln. Angefangen mit der Sammlung Caillebotte, die jetzt endlich aus ihrer Gefangenschaft in einem Seitensaale des Luxembourg befreit ist, gelangte allmählich eine nicht geringe Zahl von Werken der großen Impressionisten in staatlichen Besitz. Aber noch fehlt ihnen der räumliche ebenso wie der innere Zusammenhang und man spürt nicht den zielbewußten Willen zum Aufbau einer großen repräsentativen Sammlung, wie sie dem Louvre wohl anstehen würde. Denn noch ist der Bestand ebenso lückenhaft wie zufällig und über viele Abteilungen verstreut. Im Musée des Arts décoratifs hängt die Sammlung Moreau-Nélaton mit Manets Frühstück im Grase, im obersten Stockwerk des Louvre die unvergleichliche Sammlung Camondo mit seinem Fifre und der Lola de Valence. Seit kurzem ist im großen Saale des neunzehnten Jahrhunderts, wo seit Jahrzehnten als einziges Werk des Meisters die Olympia hing, das Porträt Zolas eingereiht worden, eine Stiftung der Witwe des Dichters, deren eigenes, wundervolles Pastellbildnis in den neu eingerichteten kleinen Sälen des neunzehnten Jahrhunderts Platz gefunden hat. Das Zola-Porträt ist eine der reichsten und vollkommensten Schöpfungen Manets. Selten hat der Meister ein Bild mit so viel Liebe vollendet wie dieses. Er hat auf dem Schreibtisch ein Bücherstilleben gemalt, das selbst gleichsam ein Bild im Bilde ist, von einer unerhörten farbigen Delikatesse, darüber an der Wand einen Rahmen mit Bildern, einem japanischen Farbendruck, einer Photographie der Olympia, wieder ein Kabinettstück malerischer Kultur. Auf der linken Seite des Bildes steht ein farbiger Wandschirm. Und inmitten dieser Fülle, die doch kein Zuviel bedeutet, erhebt sich beherrschend die Gestalt des Dichters, wundersam leuchtend der edle, durchgeistigte Kopf Zolas, den man aus Photographien wohl zu kennen meinte, dessen Bedeutung aber erst hier, in der künstlerischen Formung eines Meisters faßbar wird.

Ist Manet heut an einigen Stellen des Louvre doch schon mit hervorragenden Werken vertreten, so bleibt, was man von seinen einstigen Genossen außerhalb der Camondo-Sammlung in dem französischen Staatsmuseum zu sehen bekommt, noch einigermaßen gering und zufällig. Aus der Sammlung Gangnat wurde dem Louvre ein Brustbild der Gabrielle von Renoir gestiftet, ein schönes, farbenreiches Werk aus dem Jahre 1911. Ein früher Renoir, eine Sommerlandschaft, gelangte zusammen mit der Vue de St. Lô von Corot und einem an

Frühwerke Menzels gemahnenden Porträt des Cellisten Pillet von Degas als Schenkung des Herrn Comiot in den Louvre. In der Schenkung Ernest May findet sich nochmals ein Werk von Renoir, eine weibliche Halbfigur aus der mittleren Zeit des Meisters, ein prachtvolles Stück Malerei, aber doch nur ein Nebenwerk und nicht genügend für eine Sammlung, der es an Hauptstücken noch fehlt. Das bedeutendste Werk der May-Stiftung ist neben einem Rahmen mit drei charakteristischen Landschaften von Sisley, Pissarro und Monet ein Bild von Degas „à la Bourse", eine Gruppe von Halbfiguren, Herren im Zylinder, charakteristisch im Ausschnitt und außerordentlich in der malerischen Behandlung des Schwarz, das die Hauptfarbe des Bildes ist.

Ein wenig verloren in dieser Umgebung hängt endlich der große Zirkus von Seurat, den der amerikanische Sammler John Quinn dem Louvre vermacht hat. Es bezeichnet den Beginn einer neuen Epoche der Malerei, das Ende der großen Tradition, die von Delacroix über Courbet zu Manet und bis zu Renoir reichte. Seurat war ein großes Talent. Aber sein Schaffen war eingeengt durch die Problematik eines bewußten Wollens, durch eine Intelligenz, die nicht geringer war als der reine künstlerische Instinkt. Gliedern sich die Werke der älteren Generation der Impressionisten so natürlich dem Museum der Meisterwerke der Malerei aller Zeiten ein, die der Louvre besitzt, daß man das Fehlen einer großen und geschlossenen Sammlung ihrer Kunst an dieser Stelle als eine schwere Lücke empfindet, so verspürt man hier einen Einschnitt. Von Manet zu Seurat führt nicht mehr eine gerade Linie. Hier wendet sich das Schicksal der Malerei. Es setzt eine Bewegung ein, deren letztes Ziel noch im Ungewissen bleibt. Man würde es verstehen, wenn dieses Bild seinen Platz im Luxembourg fände. Aber die Meisterwerke der großen Maler des neunzehnten Jahrhunderts gehören nirgendwo anders hin als in den Louvre.

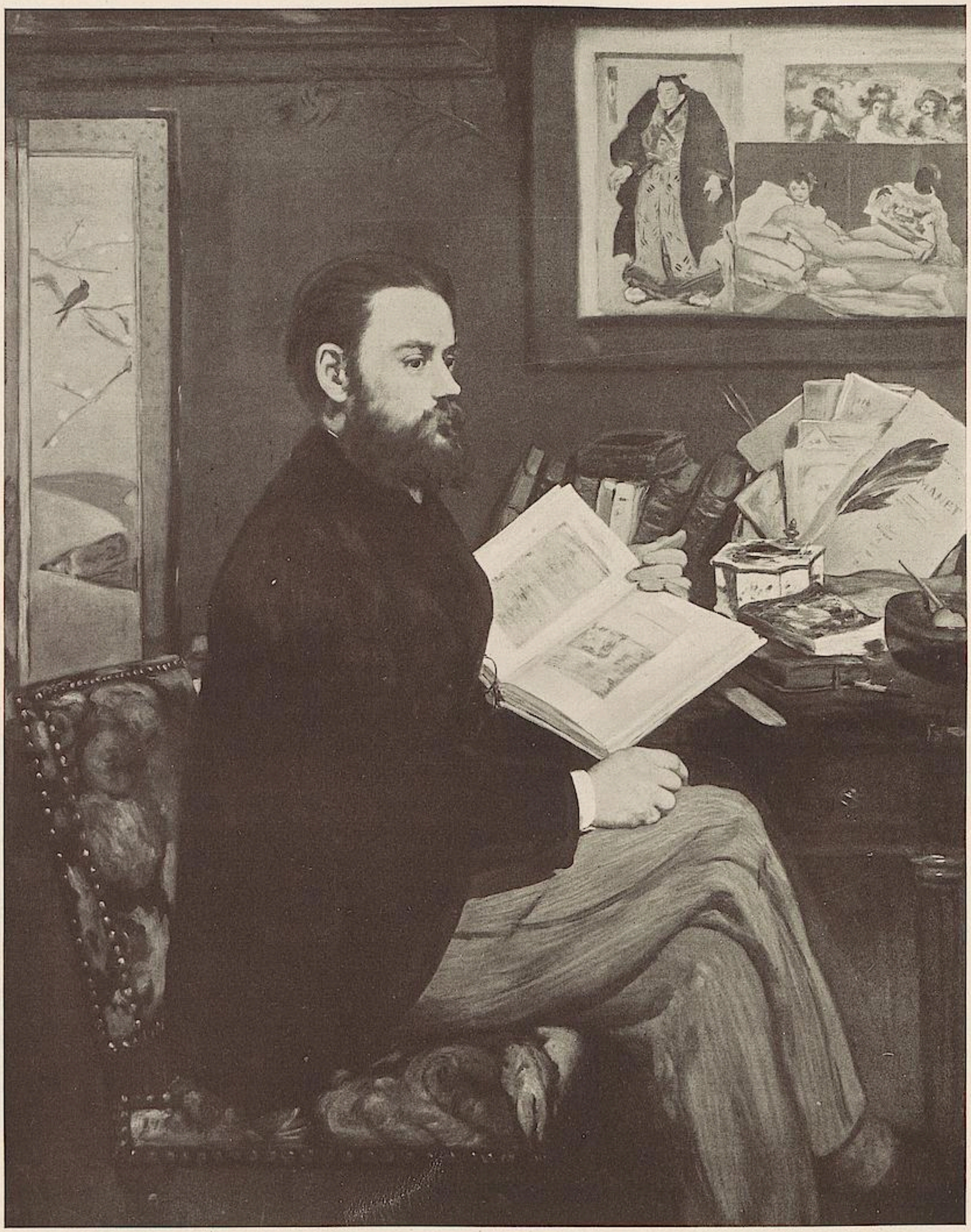
MUSÉE DU LUXEMBOURG

VON

WALTER BONDY

Herr Benedite, der frühere Direktor des Luxembourg-Museums, ist gestorben und Herr Masson, dem zwei Helfer, Herr Rey und Herr François Monod, zugesellt wurden, trat an seine Stelle. Herr Masson, angeblich ein fortschrittlicher Mann, hat einen guten Teil der „Croutes", die den Aufenthalt in den schönen Räumen der früheren Orangerie nicht gerade zu einem erfreulichen gemacht hatten, hinausgeworfen, und jüngere Werke an Stelle der älteren aufgehängt. Die Impressionisten, ursprünglich die Enfants terribles und äußerste Linke der französischen Kunst der achtziger Jahre, bilden jetzt den regierenden Block und sind in einen Hauptsaal aufgerückt. Die schlimmsten Pompiers derselben Zeit, die ordengeschmückten Vertreter der offiziellen Schule, sind zum Teil schmählich in Depots verbannt worden, oder man hat sie vielleicht in Provinzmuseen deportiert, wo der alte Klang dieser Namen noch leise forttönen mag. Die besten Vertreter der Ecole des beaux arts dürfen noch hängen bleiben; die Direktoren der Villa Medici hat man bis jetzt noch verschont, aber im großen und ganzen bedeutet diese Razzia doch ein schmähliches Fiasko für das alte Regime, dem sein holder Traum vom Louvre und Unsterblichkeit nun so traurig zu Wasser geworden ist.

Recht schwierig mag dem neuen Direktor die Stellungnahme zu den Malern geworden sein, die sein Vorgänger für die Vertreter der modernen Ideen gehalten hat. Ich meine hier die Jugend der Jahrhundertwende. Es sind dies meistens Maler, die weder Fisch noch Fleisch sind, und die sich mühten, den schwächlichen Mägen der französischen Bourgeois die unendlich alten modernen Ideen verdaulich zu machen. Mir persönlich sind



EDOUARD MANET, BILDNIS EMILE ZOLA

NEUERWERBUNG DES LOUVRE

die Simon, Cottet, Aman Jean, Roll, La Touche, Blanche, Ménard, Le Sidaner, um hier die besten unter ihnen zu nennen, keineswegs sympathischer, als die richtigen Pompiers. Sie haben sich mit den Federn der wirklich Jungen, die inzwischen alte Herren geworden waren, geschmückt und sind unter dieser Maske an die Sonne gedrungen, während die echten Vertreter der jungen französischen Schule noch weiter in den engen Räumen der Salle Caillebotte in drei Reihen übereinandergehängt ihr Leben fristen mußten. Herr Masson hat sich, und man konnte es nicht anders erwarten, noch nicht getraut, diesen falschen Prinzen die Türe zu weisen. Kompromißler sind scheinbar schwerer loszuwerden, als echte Charaktere. Außerdem leben diese Herren auch fast alle noch und Herr Masson nimmt sicher mit manchem von ihnen noch gelegentlich seinen Aperitif. Kurz und gut, die Abrechnung mit diesen lauwarmen Vertretern der modernen Kunst wurde scheinbar bis zur nächsten Razzia verschoben.

Nun zu den Jungen von heute. Herr Masson hat die Türen weit geöffnet, und in breiten Scharen sind all die hereingeströmt, die die Flagge der Moderne seit etwa zwanzig Jahren schwingen. Der neue Direktor hat nicht allzu streng juriert, und viele haben sich da herangedrängt, die man ganz gut noch bis zur Reifeprüfung hätte warten lassen können. Fast alle, die die Kunstpresse der letzten Jahre bemerkt hat, haben nun ihren Einzug in die Orangerie gehalten und sich auf die Plätze gesetzt, die durch die Pensionierung der unglücklichen Pompiers freigeworden waren. Es ist also nicht zu verwundern, daß auch unter den neu Eingezogenen unendlich viel Mittelmäßigkeit ist. Wir haben in den letzten zwanzig Jahren fast alle in den Ausstellungen der offiziellen Salons, des Salon d'Automne und der Independants kennen gelernt. Manche von ihnen haben vielversprechend angefangen, aber nur wenige haben gehalten, was sie zu versprechen schienen.

Herr Louis Vauxelles, dessen Aufsatz über die Umgruppierung des Luxemburg-Museums vor mir liegt, ist ganz begeistert von dem großen Werk des Herrn Masson. Er bedauert nur, daß zum Beispiel Herrn Braque, Ségonzac und Derain nicht auch schon jetzt an die offiziellen Wände gelangt sind. Ich bin nicht der Ansicht des Herrn Vauxelles. Es ist ja richtig, daß das Luxembourg eine Art Durchgangsmuseum geworden ist. Ein Aufenthalt in seinen Mauern soll noch lange kein Patent auf die Unsterblichkeit sein. Aber mir scheint es, daß Herr Masson seine Arme schon reichlich weit geöffnet hat und daß es nicht viel ausmacht, wenn einer oder der andere noch draußen bleibt. Es hat kaum noch der Entwicklung eines Malers geschadet, wenn ihm die Tore der Museen verschlossen blieben; im Gegenteil scheint es mir, als ob der allzufrühe Ruhm beinahe das Kennzeichen einer gewissen Mittelmäßigkeit ist. Wem es nicht gelingt aufgenommen zu werden, dessen Nachkommen bleibt wenigstens der Verdruß erspart, daß die Werke des verehrten Vaters oder Großvaters einmal mit Schimpf und Schande aus dem Tempel gejagt werden und wer diesen posthumen Hinauswurf nicht zu fürchten glaubt, wird ruhig abwarten können, bis auch ihm die Tore der Unsterblichkeit geöffnet werden.

Wenn wir die Liste der Nouveaux ansehen, so haben wir den Eindruck, daß viele von ihnen ihren Platz nur durch jahrelanges Ausstellen in den modernen Salons erworben haben. Ich bin fest überzeugt davon, daß weder den Herren Marquet, Denis, Roussel, Vlaminck, Valloton, Girieud, Fauconnet noch Madam Marval jemals das Himmelreich des Louvre zuteil werden wird.

Genauer besehen sind diese Maler kaum interessanter als Herr Simon, Cottet oder Blanche. Was sie von diesen unterscheidet, scheint mir nur die etwas modernere Tracht. Auch bei uns hat man ein wenig das Gefühl dafür verloren, daß ein Museum eine Instutition mit einem festen Bestand sein sollte. Man hängt recht leichtfertig junge Talente hin und ein paar Jahre später bedauert man es schon. Es ist sicher vorteilhaft für Kunst und Künstler, wenn der Staat durch Ankäufe Interesse zeigt; aber dann sollte man die Ankäufe in periodisch wechselnden Ausstellungen zeigen und nicht in Museen unterbringen.

Dem Begriff des Museums soll der Gedanke des Unsterblichen zugrunde liegen und nur derjenige sollte dort Aufnahme finden, von dem man fest überzeugt ist, daß er sich hoch über die Moden des Tages erhebt.

Mit Wehmut denke ich an das alte Luxembourg zurück. In zwanzig weiten Sälen machte sich da Mittelmäßigkeit und Akademie breit und in einem Kämmerchen zusammengedrückt waren

EDOUARD MANET, FRAU ZOLA. PASTELL

NEUERWERBUNG DES LOUVRE

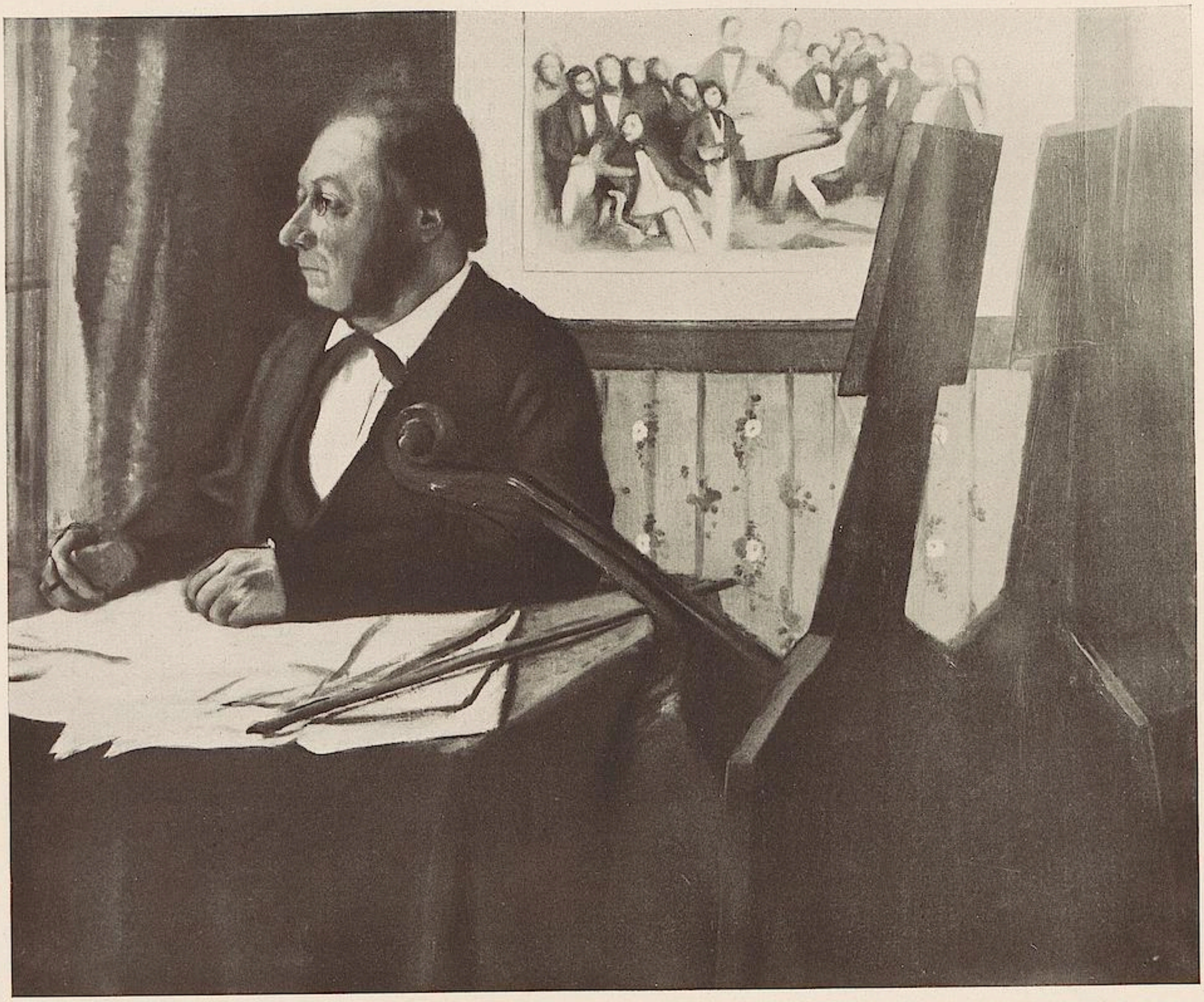
die, von denen wir sicher wußten, daß sie die französische Kunst bedeuten. Aber wir bedauerten die von den Behörden Verkannten gar nicht. Im Gegenteil, wir empfanden eine gewisse Genugtuung darüber, daß das, was wir als das Richtige verstanden, nicht das allgemein Gültige war und dieser kleine Raum wurde zum Rendezvous aller, die für die neue Idee kämpften. Wie glücklich waren wir, wenn wir nach einem raschen Gang durch die trostlosen Offiziellen, in dem trauten kleinen Saal endeten, in dem der Tür gegenüber die Olympia von Manet hing und in dem beinah jedes Werk eine Perle in der Kette der französischen Malerei war. Hat es uns je gekränkt, daß nicht jeder Meier oder Durand unserer Meinung war, freuten wir uns nicht vielmehr darüber, daß dieser Raum schon dadurch, daß ihn die Spießbürger mieden, gewissermaßen unser Eigentum bedeutete, für das zu kämpfen wir jederzeit bereit waren. Wie fern liegt heute diese schöne Zeit. Die Sammlung Caillebotte ist zum Zentrum des Luxembourg geworden. Jeder wird bald im Baedeker nachlesen können, daß Cézanne und Renoir größer sind als Carolus Durand oder Jean Paul Laurens.

Eigentlich müßten wir uns freuen, daß das gesiegt hat, was wir für das Richtige halten; aber wir freuen uns nicht. Das, was unser Besitz war, ist jetzt Besitz der Allgemeinheit geworden. Wir wünschen fast die Zeit zurück, die nur die akademische Kunst hoch bewertete und die das wirklich Große nur widerwillig annahm. War es nicht vielleicht besser für die echte Kunst, als ihr Gesellschaft und Staat Widerstände bereiteten, deren Überwindung ihr immer wieder neue Kraft gab. Mir gefiel der alte Rahmen um die Bilder Manets, Renoirs, Cézannes, Pissarros und Sisleys besser als der jetzige. In der früheren akademischen trockenen Umgebung konnte man so richtig ermessen, welchen Schritt dem Leben und Licht zu die Impressionisten getan hatten. Die neue Gruppe frischt uns nur wieder die uralte Wahrheit auf, daß es nicht eine neue Theorie ist, die eine neue Kunst groß macht. Das bornierte akademische Spießbürgertum hat im Gegendruck eine Kunst gezeitigt, die heute noch so jugendfrisch ist wie damals. Ob die von der hemmenden Kraft der Konvention befreite Jugend aus dieser Freiheit den Vorteil ziehen wird, den sie sich von ihr verspricht, ist zumindest zweifelhaft.

Heute für die Rechte der Jugend kämpfen, hieße offene Türen einrennen. Wofür es sich vielleicht lohnte zu kämpfen, wäre dies, das nicht jedem, ehe er den Beweis erbracht hat, daß seinem Werke etwas innewohnt, was es weit über das Aktuelle erhebt, die Türen der offiziellen Anerkennung geöffnet werden. Talent und Meisterschaft stehen zueinander wie Versprechen und Halten und nur für die wahrhaften Meister sollten die Museen bestimmt sein.

Der Gesamteindruck des Luxembourg ist also trotz der vielen ausgezeichneten Dinge, die darin zu finden sind, ein recht trauriger. Der Skulpturensaal mit seinen zuckerweißen und zum großen Teil gleichgültigen Dingen, hat sich kaum verändert. In den meisten übrigen Sälen ist alles wahllos, lieblos und talentlos drunter und drüber gehängt. Keine moderne deutsche Ausstellung würde es wagen, ihrem Publikum ähnliches zu bieten. Der Impressionistensaal ist so gehängt, wie man vor dreißig Jahren in den Berliner und Münchener Glaspalästen hängte. Ein trauriges Zeichen für die Ahnungslosigkeit, mit der auch die heutige Museumsleitung einer Hochblüte der französischen Kunst gegenübersteht. Man kann es kaum begreifen, wie man seine eigene Kraft in solcher Weise mißverstehen kann.

Herr Masson hat durch die Umgestaltung des Luxembourg nicht bewiesen, daß er besser ist als sein Vorgänger.



EDGAR DEGAS, BILDNIS DES CELLISTEN PILLET

NEUERWERBUNG DES LOUVRE. MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)

EDGAR DEGAS, À LA BOURSE

NEUERWERBUNG DES LOUVRE. MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)

DAMENBILDNIS

ANSELM FEUERBACH

KINDERBILDNIS

UNBEKANNTE UND UNVERÖFFENTLICHTE BILDER ANSELM FEUERBACHS

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

I

Nur eine kurze Spanne Zeit trennt uns von der Feier der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Anselm Feuerbach. Daß dann endlich die beiden Wünsche sich erfüllen, in einer großen Ausstellung das ganze Werk des Meisters überschauen und es in einer neuen umfassenden biographisch-kritischen Arbeit gewürdigt finden zu können, was Marées und Böcklin zuteil geworden — die große Zahl der Verehrer Feuerbachs erhofft es. Über zwanzig Jahre sind vergangen, seit Carl Neumann die Monographie Julius Allgeyers neu herausgab, zwölf Jahre, seit ich in den „Klassikern der Kunst“ alle erreichbaren Abbildungen seiner Gemälde zusammenstellte. Eine neue Auflage dieses Bandes ist nicht zu erwarten.

Als das Buch von Allgeyer-Neumann erschien, war Feuerbach noch nicht in dem populären Sinne anerkannt, der ihm seit der Jahrhundertausstellung zugehört. Eine systematische Forschung nach verlorenen und unbekannten Bildern setzte erst kurz vor dem Kriege ein, vor allem von zwei der Kunst Feuerbachs von jeher zugetanen Pionieren, W. Waldecker, dem Leiter der Gurlittschen Kunsthandlung, und I. Th. Schall energisch und erfolgreich begonnen. An den vielen Stätten, wo Feuerbach gewirkt, in Düsseldorf und Karlsruhe, in München und Wien, in Venedig und Rom, fanden sich Bilder von seiner Hand, und ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß nun, als Schlußstein gleichsam, der Nachlaß Feuerbachs in Paris, zum größeren Teil wenigstens, entdeckt worden ist.

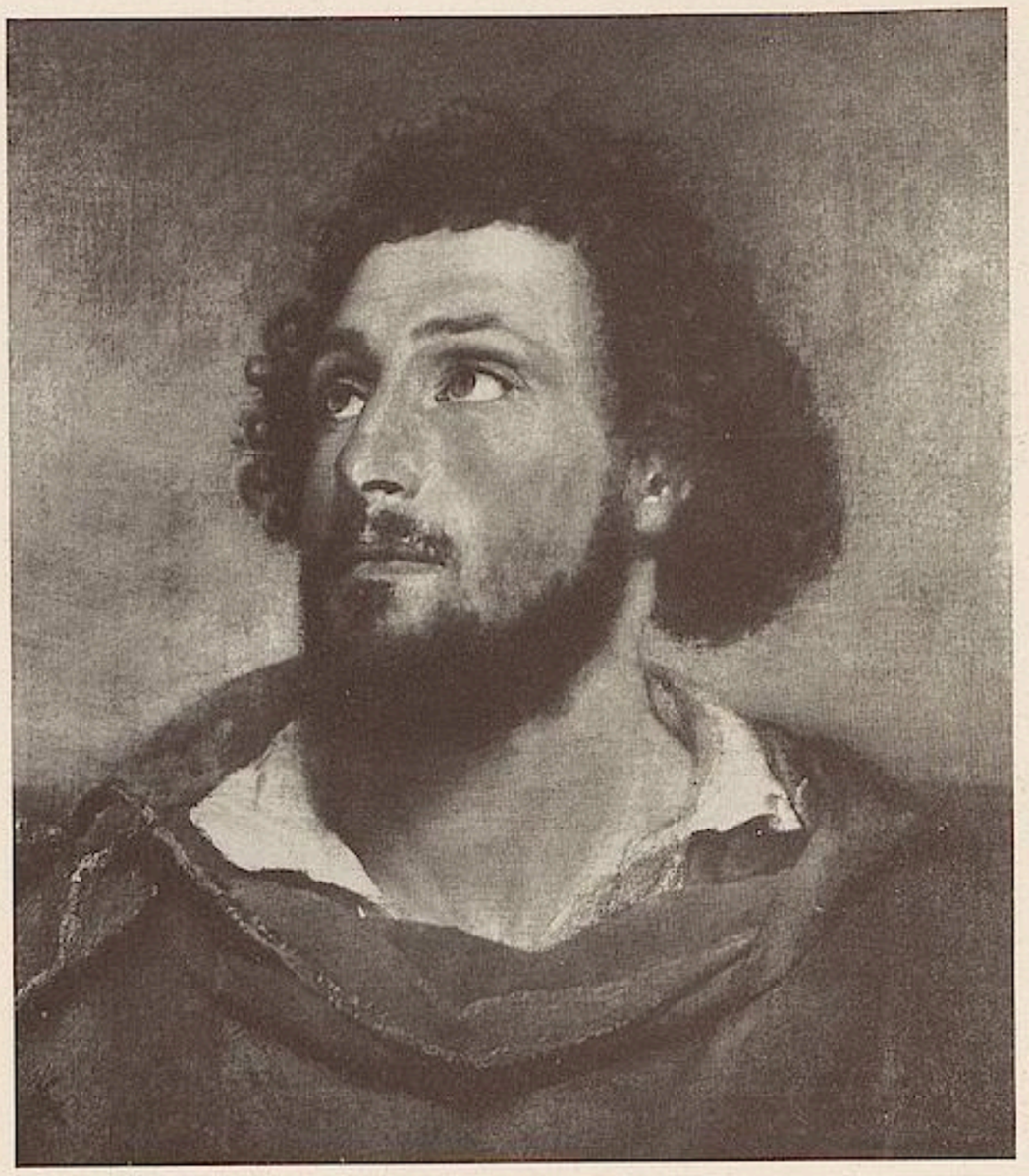
ANSELM FEUERBACH, DAMENBILDNIS

In verstreuten Veröffentlichungen wurde auf Bruchstücke des neu gewonnenen Materials hingewiesen. Ausstellungs- und Auktionskataloge enthielten gelegentlich Reproduktionen von Bildern und Studien, die ich 1913 in meinem Abbildungsbande, da ich leider kein Hellseher bin (nach einem Vorwurf jüngsten Datums hätte ich diesen problematischen Vorzug besitzen müssen), nicht hatte bringen können.

Die numerische Vergrößerung des Feuerbachschen Werkes durch diese Funde ist beträchtlich. Dagegen hat durch sie weder das allgemeine Urteil über seine Kunst eine Veränderung erfahren noch liegt hierzu ein kritischer Anlaß vor. Gewiß sind manche Bilder, die uns bisher fehlten, als erfreuliche und ergänzende Bestätigungen früherer Meinungen willkommen, und einzelne von ihnen reihen sich den edelsten Schöpfungen Feuerbachs ebenbürtig an. Aber für die Gesamtheit gilt doch der Ausspruch, den vor einem Jahrzehnt bei einer Ausstellung in der Kunsthandlung Gurlitt ein guter Kenner tat: „Bei aller Hochachtung vor jeder Leinwand, auf der Feuerbachs Hand gearbeitet hat, werden unsere Kenntnisse nicht erhöht und nicht wesentlich bereichert.“ Auch aus diesem Grunde schien eine ausführliche Publikation nicht eben vordringlich zu sein, obwohl der Wunsch mehrfach geäußert wurde, daß die Anhänger Feuerbachs noch vor der Herausgabe des endgültigen großen kritischen Oeuvrekataloges über die neu gefundenen und in sein Werk mit Recht einzureihenden Gemälde orientiert werden sollten. Ohne mich mit der leider üblich gewordenen Emphase zu äußern, habe ich stillschweigend vier wichtige Arbeiten veröffentlicht: die große „allegorische Szene“ aus der Pariser Zeit und „Orlando und Angelica“ in der Neuauflage meiner kleinen biographischen Skizze (Insel-Verlag), das Porträt der Giacinta Neri und den Centaurenkampf in der illustrierten Ausgabe des „Vermächtnis“.

Diese Zurückhaltung hat sich insofern als schädlich gezeigt, als bei der geringen Anzahl der nicht in Museen befindlichen Werke Feuerbachs zahlreiche Fälschungen im Kunsthandel erschienen sind. Weit bedenklicher noch ist die Anmaßung, mit der kürzlich ein Unberufener, völlig unwissenschaftlich handelnd, in zwei Aufsätzen Wahres, Falsches und Zweifelhaftes leichtfertig durcheinandergeworfen hat. Herr Professor Georg Biermann, der das Werk des Hans von Marées bedingungslos

ANSELM FEUERBACH, BEI DER KUPPLERIN



ANSELM FEUERBACH, RÖMERKOPF

verurteilt, zur gleichen Zeit Max Klingers Leipziger Universitätsbild mit Rembrandts Nachtwache verglichen hat, der Fritz Erlers Wiesbadener Fresken neben Giotto und Tiepolo stellt, er mußte seine vorzüglichen Eigenschaften als Kenner der deutschen Kunst (vgl. Kunst und Künstler, Jahrgang XIII, S. 387 ff.) auch an Feuerbach ausprobieren. Er hat (Cicerone, Heft 6) das schon in der ersten Auflage des Allgeyer im Katalog angeführte Bildnis der Giacinta Neri als „bis vor kurzem völlig unbekannt“ veröffentlicht und dazu bemerkt: „Es ist der zielbewußten Energie Karl Haberstocks in der Tat gelungen, das Gemälde in der Familie der Dargestellten ausfindig zu machen, nach Deutschland zu bringen, und der deutschen Kunstgeschichte zu sichern.“ Dies alles ist von Herrn Professor Biermann frei erfunden. Das Bild, in beiden Auflagen des Allgeyer mit der Angabe „im Besitz der Familie in Rom“ unter Nr. 234 erwähnt, wurde 1921, nachdem endlich das letzte vieler Angebote angenommen worden war, von Hugo Perls nach Berlin gebracht, war mehrere Wochen ausgestellt, und gelangte dann in eine Breslauer Privatsammlung, aus der es Herr Haberstock mit anderen Bildern erwarb. Schon vor zwei Jahren habe ich selbst auf Grund einer mir freundlichst vom damaligen Besitzer übersandten Photographie das „Bildnis der Giacinta Neri“ veröffentlicht (Illustrierte Ausgabe des Vermächtnis, Seite 97 *). Gestützt auf solche souveräne Kenntnis der Kunst Feuerbachs und der Literatur über Feuerbach, wagt Herr Professor Biermann weiter, indem er in einen von der „Kunstchronik“ angeregten Meinungsaustausch über Expertisen ungebeten eingreift, unsachgemäß fünf Bilder Feuerbachs mit einer Skizze von Menzel durcheinanderzuwerfen, ohne mindestens die beiden wichtigsten Originale jemals gesehen zu haben, und ohne entschiedene Äußerungen, wo es doch in sol-

* Trotz mehrfachen Bemühungen, sowohl persönlich wie durch römische Freunde, war im Jahre 1911 die Erlaubnis, das Gemälde zu photographieren, nicht gegeben worden.

Herr Professor Biermann beglückt das Bild mit den folgenden Stilblüten: „Man möchte gerade dieses Bildnis auf den Schnittpunkt einer Entwicklung im Leben des Malers ansetzen, der deutlich die erste Periode Feuerbachs von seiner römischen Epoche scheidet ... vor dem reizvoll lichten Klang des Ambiente sitzt die kleine Römerin.“

ANSELM FEUERBACH, RÖMERIN

ANSELM FEUERBACH, GERMANEN AUF DER FLUCHT

chen Fällen allein darauf ankommt, klar und unzweideutig sich auszusprechen. Mit einem Schriftsteller, der von wissenschaftlicher Kennerschaft so weit entfernt ist und der noch dazu seine Unkenntnis mit dem Mantel des Hochmutes zu verdecken sucht, sich herumzustreiten, wäre unzulässige Anerkennung eines Benehmens, das die deutsche Kunstwissenschaft sich so ernstlich wie möglich vom Halse halten muß*.

Es ist daher höchste Zeit, an die Stelle des leichtfertigen und unsachlichen Geredes einen knappen sachlichen Bericht zu setzen, der wenigstens die bedeutenden gefundenen Bilder Feuerbachs aufzählt. Verschiedene kleinere Stücke und Studien (wie den Theatervorhang der Schwester Emilie, der eine Jagdszene vorstellt) ausführlich zu beschreiben und abzubilden, würde indes zu weit führen. Ihre Veröffentlichung muß daher dem räsonnierenden Ouvrekatalag vorbehalten bleiben, welcher von mir verfaßt, im Insel-Verlag zu Leipzig erschienen und alle Werke Feuerbachs nebst Provenienzangaben und den Gründen der stilkritischen Zuschreibung auf wissenschaftlicher Grundlage enthalten wird.

Fast alle neu in Feuerbachs Werk einzufügenden Bilder gehören der Zeit vor 1860 an. Durchaus begreiflich. Denn damals endete die erste Periode seiner römischen Arbeiten und es begannen nach der Unterbrechung durch die Reise nach Deutschland die Aufträge für Schack, die von der glücklichen Beziehung zu Nanna die Weihe erhielten. Kurz vorher müssen zwei Profilbildnisse entstanden sein, die römische Modelle (die Möglichkeit, daß es sich um das nämliche Mädchen handelt, soll nicht völlig bestritten werden) darstellen. Das kleinere (Samml. Ed. Arnhold in Berlin) lebhaft und menschlich bezwingend, mit dem karmesinroten Gewand vor lichtem Grau einen kräftigen koloristischen Anspruch zu erfreuen fähig, steht auch in der dramatischen Energie des Ausdrucks dem größeren, lyrisch gestimmten Gemälde nicht nach, dem (es stammt aus dem Besitz von Feuerbachs

* Warum veröffentlicht denn der um Feuerbachs Ruhm besorgte Professor Biermann nicht eine einzige der zahlreichen Fälschungen aus den letzten Jahren? Da ist die Kritik zu wiederholen, die gelegentlich einer anderen „Expertise" Professor Biermanns Emil Waldmann im Jahrgang XIV, Seite 189, dieser Zeitschrift geschrieben hat: „Das ist doch keine Methode. Wohin kämen wir, wenn wir so vorgehen wollten, wie Professor Biermann vorschlägt?!"

englischem Freunde, dem Bildhauer Cardwell) in meisterlich gedämpften, mit dunklem Blau und tiefem Grün dem schwarzen Umhang entgegenfließenden Farbentönen das herbe Pathos des reifen Feuerbachschen Stils eigen ist. Der nämlichen Zeit gehört der schwärmerische Studienkopf eines Römers mit blauem Mantel an (im Besitz der Galerie Fleischmann in München), das Modell durch eine große Zeichnung in Feuerbachs Werk bereits bekannt. Es weckt in dem flüssigen Vortrag der realistischen Malweise zum letztenmal die Erinnerung an Feuerbachs einstigen Anschluß an Courbet.

ANSELM FEUERBACH, MOHRENKOPF

Nur zwei der hier abgebildeten Arbeiten Feuerbachs sind in späterer Zeit entstanden. Das Bildnis einer Dame in dunkelrotem Kleide vor gelbem Hintergrund (Privatbesitz in Leipzig), das bedenkliche Auspizien für Feuerbachs launische Art bei der Behandlung von Porträtaufträgen anzeigt, und die merkwürdige Verzeichnung der Schulter zeigt, die schon frühzeitig, bei dem Bildnis der Schwester Emilie etwa, als ein typischer Schönheitsfehler vieler Werke Feuerbachs auftrat. Dem wichtigen Jahre 1869 ist das datierte Gemälde „Germanen auf der Flucht“ zuzuweisen, eine Vorstudie der großen Amazonenschlacht, deren Verwandtschaft aus der kleinen Gruppe im Hintergrunde besonders deutlich wird.

Gleichfalls zwei Bilder, ähnlichen Inhaltes, tragen in ihrer dekorativen Einstellung

ANSELM FEUERBACH, VERSUCHUNG

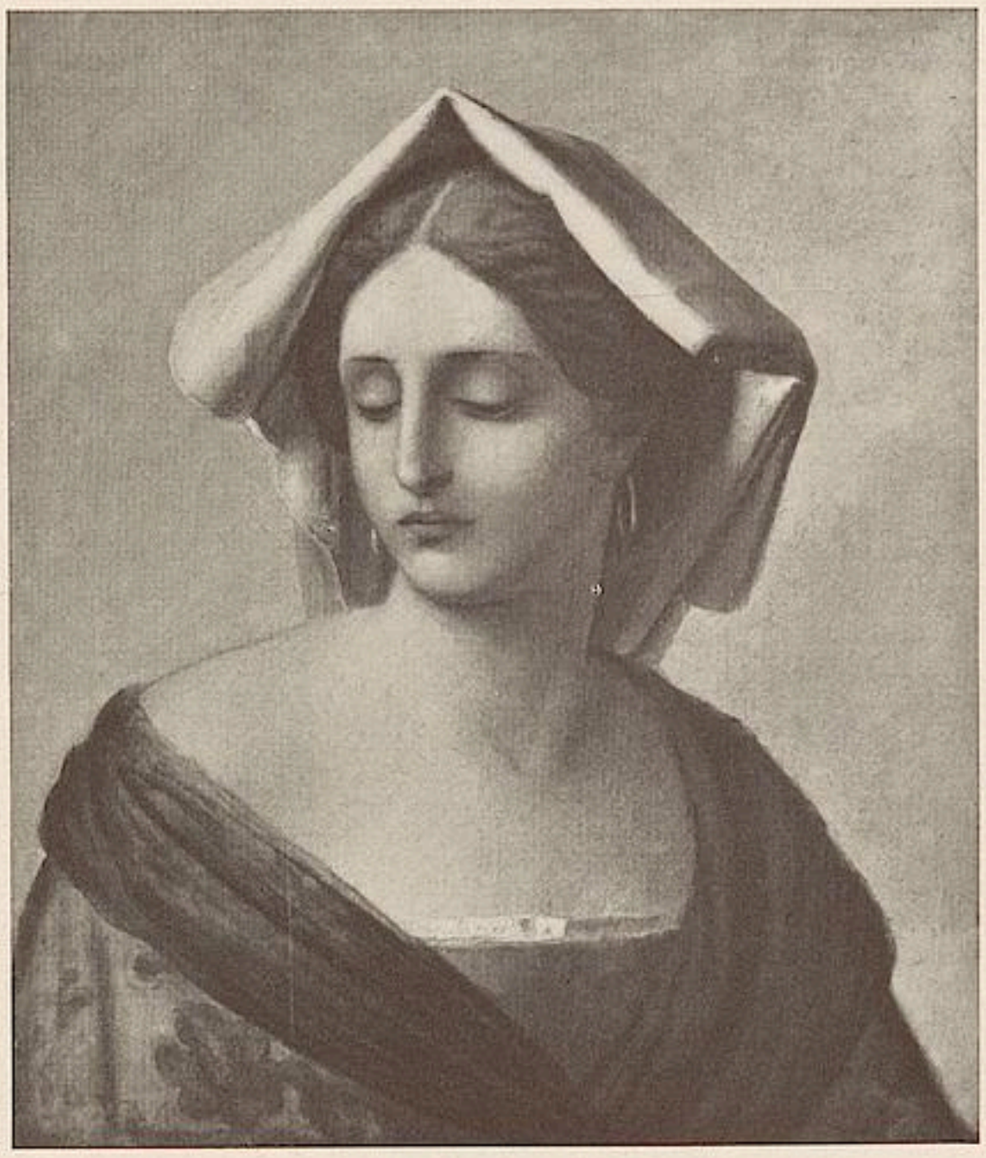
das Kennzeichen der Pariser Studienjahre. Der Gegensatz ihrer zarten, auf malerische Stimmung sehr fein und empfindungsvoll gerichteten Ausführung zu dem starren Pathos der späten Gemälde ist nicht so groß als allgemein angenommen wird: was sich dort in der Harmonie der Farben aussprechen will, ist hier Harmonie der Formen geworden. In beiden Fällen gibt ein äußerstes Schönheitsverlangen den Ausschlag. In dem kleinen ovalen Bilde „Versuchung“ tritt der Einfluß des Coutureschen Ateliers nicht allzu auffällig vor. Eine geschickte Komposition wird in diskreten Farben zusammengehalten, von einem sanften Violett bestimmt, und die Ähnlichkeit der Züge dieses Versuchers mit dem Maler scheint auf ein bestandenes Abenteuer novellistisch zu deuten. Das große Gemälde (Sammlung M. Feßler in Pforzheim) mit gobelinschweren Tönen, Olivbraun und Gelb gegen Rosa und Blau, schimmernd gewebt, läßt bedeutungsvoll erkennen, was der Jüngling bei dem Pariser Meister gelernt hat, und wie sehr er dem Bann Coutures unterlag. Diese Vorliebe für einen zum Mongolischen neigenden Gesichtstypus, die Feuerbach noch in die folgende Karlsruher Zeit beibehielt — ist sie als Manier oder wohl als eigensinniges Regen einer auf persönlichen Stil gerichteten Überlegung anzusehen?

Diese Freudigkeit einer Malerei und malerisch schaffenden Phantasie gab Feuerbach auf, als er nach Italien

zog. Er hat vieles verloren — das erkennen wir an den Studienköpfen, die er in Venedig gemalt hat. Von Palma, Tizian, Veronese abhängig, arbeitete er an der für seine Zukunft wichtigen, für seine Kunst belanglosen „Poesie“ und gleichzeitig an dem Bilde eines Modells, das uns ebenfalls durch eine Zeichnung schon bekannt ist. So leicht und geschmackvoll auch das dunkle Spitzentuch vor dem hellen Kleide und dem blauen Grunde sich abhebt, die ganz akademische Ausführung (sie zeigt, wie rasch und sicher Feuerbach die zeichnerische Klassizität der Renaissancemeister zu erfassen vermochte) der Arbeit erinnert uns an die Worte der Mutter Henriette, die einsichtsvoll geschrieben hat: „In Paris war Anselm Meister, in Venedig wieder Schüler.“ Erst in Rom, zwei Jahre später, seit der Vollendung des Dantebildes, folgte dann Feuerbach der geraden Richtung des neu von ihm eingeschlagenen Weges, auf dem er geschwankt und gezögert hatte. Ein reizvolles Kinderbildnis aus dieser Zeit darf daher freundlich vermittelnd an den Schluß der ersten Reihe unveröffentlichter Bilder Feuerbachs treten, die soeben besprochen wurde.

(Eine zweite Reihe wird folgen.)

Nachträgliche Bemerkung: Während dieses im Satz stand, hat Herr Professor Biermann sich abermals über Feuerbach geäußert. Er hat durch einen „Schweizer Gewährsmann“ die in Paris gefundenen Studien und Bilder diskreditieren lassen. Als ob es in der Schweiz anonyme „Gewährsmänner“ gäbe! Dieser Gewährsmann schreibt das nämliche schöne Deutsch Biermanns, ist ebenso phantasievoll wie dieser, da er den Pariser Fund einer Portiersloge zuweist, und kann ebensowenig richtig lesen. Er hat nicht bemerkt, daß dem von ihm zitierten Satz aus dem Vorwort meines Feuerbach-Bandes ein zweiter Satz unmittelbar folgt, aus dem zu entnehmen ist, daß der Band nach dem Verzeichnis Allgeyer-Neumann zusammengestellt worden ist; die erst nach Erscheinen meines Buches aufgefundenen Bilder habe ich wohl nicht aufnehmen können. Außerdem erklärt Biermann zwei nach Provenienz und Signatur einwandfreie figürliche Entwürfe Feuerbachs als irrtümliche Zuschreibungen. Biermann hat aber ein sehr kurzes Gedächtnis: die Photographien eben dieser Bilder hat er selbst bei unserem letzten Zusammentreffen am 10. August 1919 mit Begeisterung betrachtet und zur Publikation im Cicerone von mir erbeten; als ich dies ablehnte, hat er eine ohne meinen Namen erschienene, von mir verfaßte Notiz der Münchener Neuesten Nachrichten über die erfolgte Restaurierung der Bilder unter Hinzufügung meines Namens im Cicerone abgedruckt (Februarheft 1920, Seite 173)!! — Man wird es begreiflich finden, wenn ich nach dieser zweiten Publikation Biermanns nicht auf den Inhalt und die deutliche Absicht seiner Meinungsänderung eingehe.



ANSELM FEUERBACH, RÖMERIN

BERICHT IN VERSEN VON EINER BADEREISE

ILLUSTRIERT VON

MAX SLEVOGT

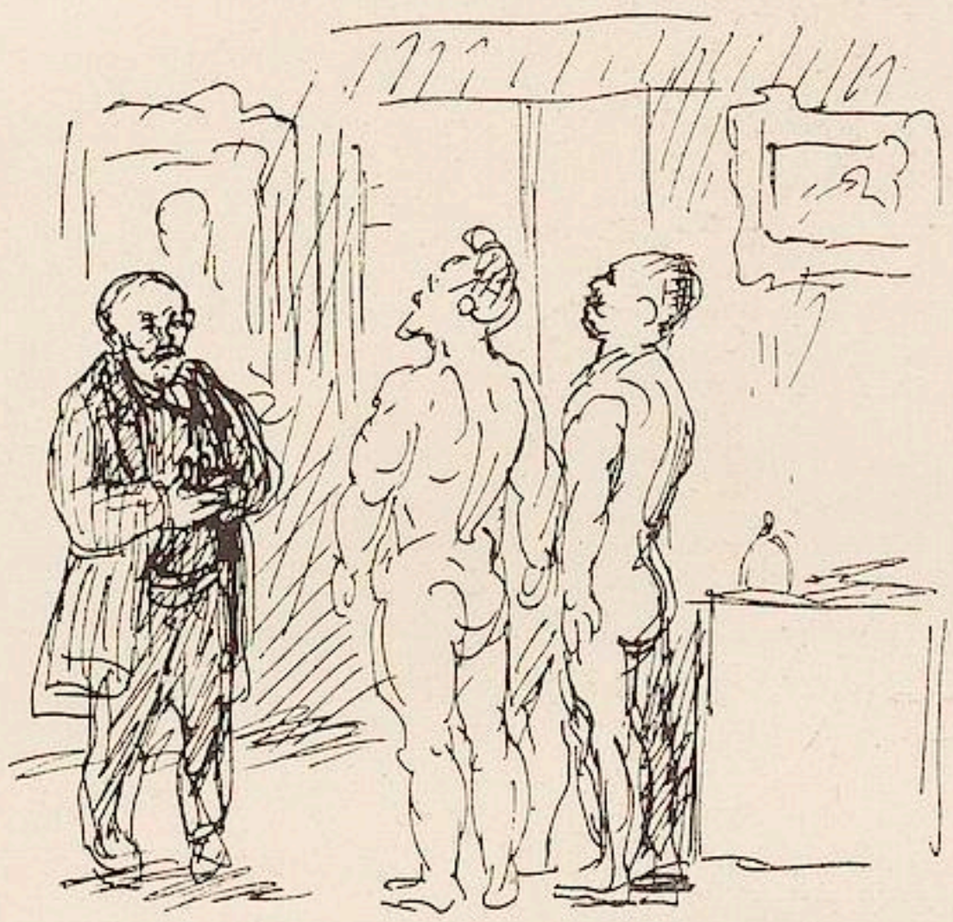
Slevogt war vor einigen Jahren mit einem Freund nach Nauheim zur Kur gereist. Der Freund hat dieses Erlebnis in Verse gebracht und Slevogt hat sie illustriert. Was hier gezeigt wird ist nur ein kurzer Ausschnitt. Der vollständige Reisebrief war vor einigen Monaten in einer Ausstellung im Verlag Bruno Cassirer zu sehen.

Weißt du Mensch, was es will heißen,
mußt nach Nauheim du zur Kur,
weil du hast das Gliederreißen,
und dein Herz das wimmert nur.

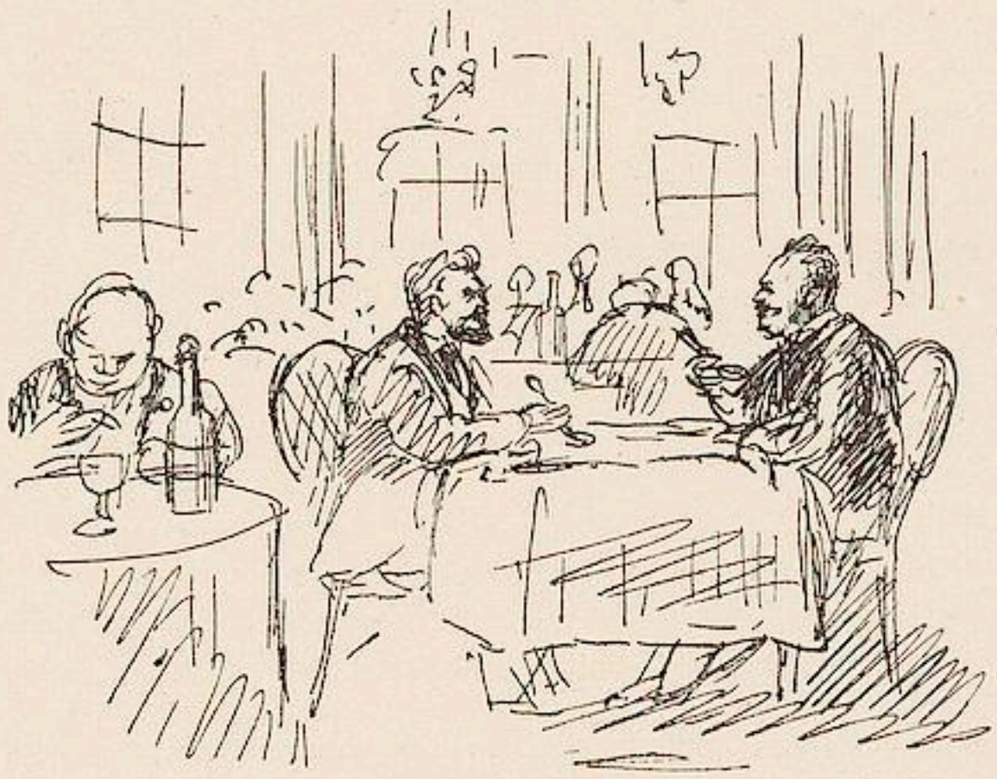
Sie schreiten alle beide schnelle,
ein jeder hat das Glas zur Hand.

Dann kommt der Clou der ganzen Chose,
der Gipfelpunkt der ganzen Kur,
man steigt in eine braune Soße
und schwelgt im Sprudel der Natur.

War dieser Bummel dann vollendet,
verspürte man 'nen heft'gen Drang,
ein jeder hat sich jetzt gewendet
ganz abseits ohne Sang und Klang.



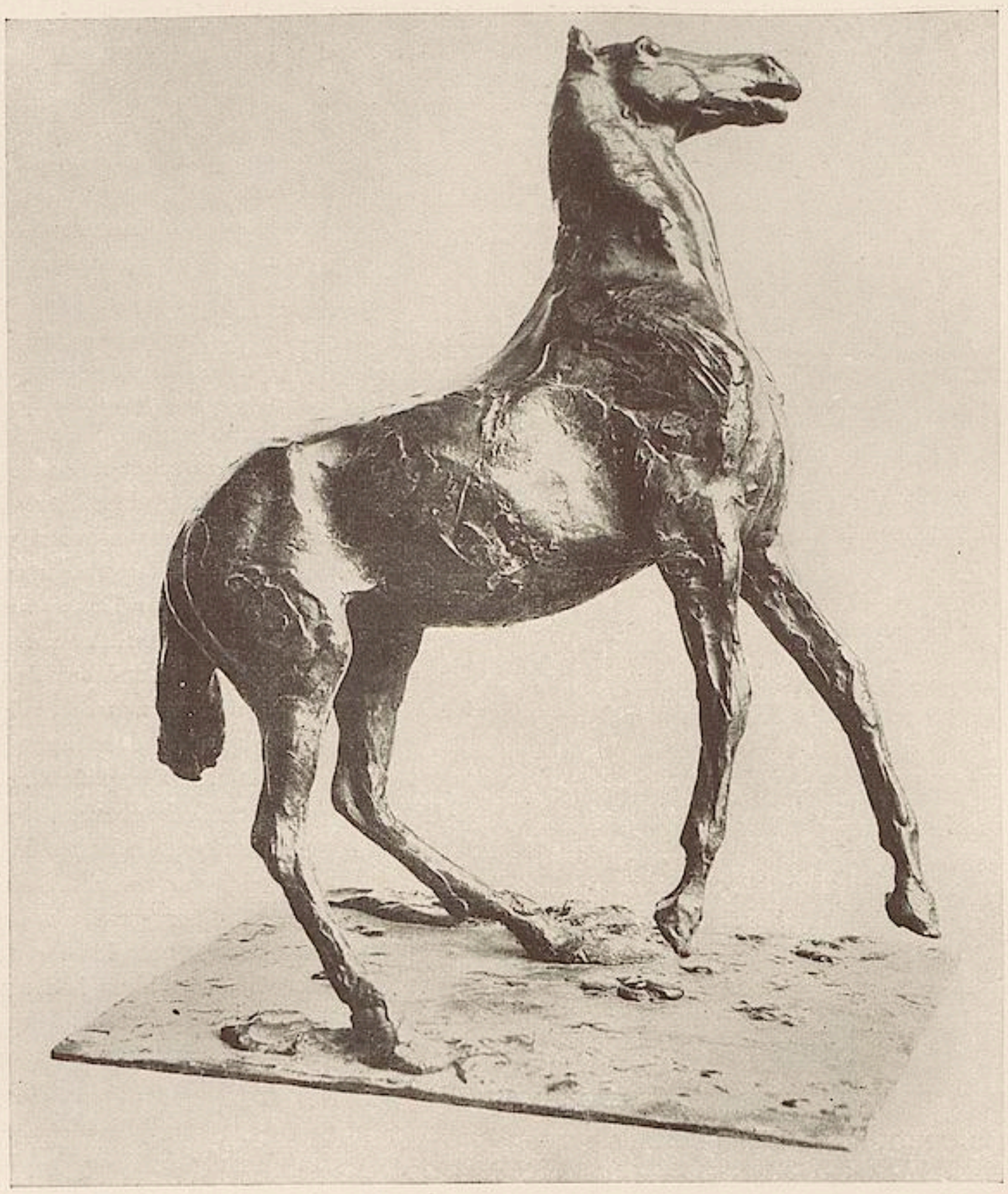
Er kam mit gravität'schem Schritte,
er mustert' uns mit scharfem Aug',
und schritt dann nach des Zimmers Mitte,
die Händ' gefaltet überm Bauch.



Gepriesen die Kartoffelsuppe,
gepriesen Gurke und Salat!
Sonst nur mit scharf geschliffener Lupe
wird das Diner von dir erspaht.

Ein Ehepaar vom schönen Sachsen,
das wurde darob teufelswild . . .

Sie locken mit den schwarzen Augen,
ihr Schmelz versüßet jeden Schmerz.



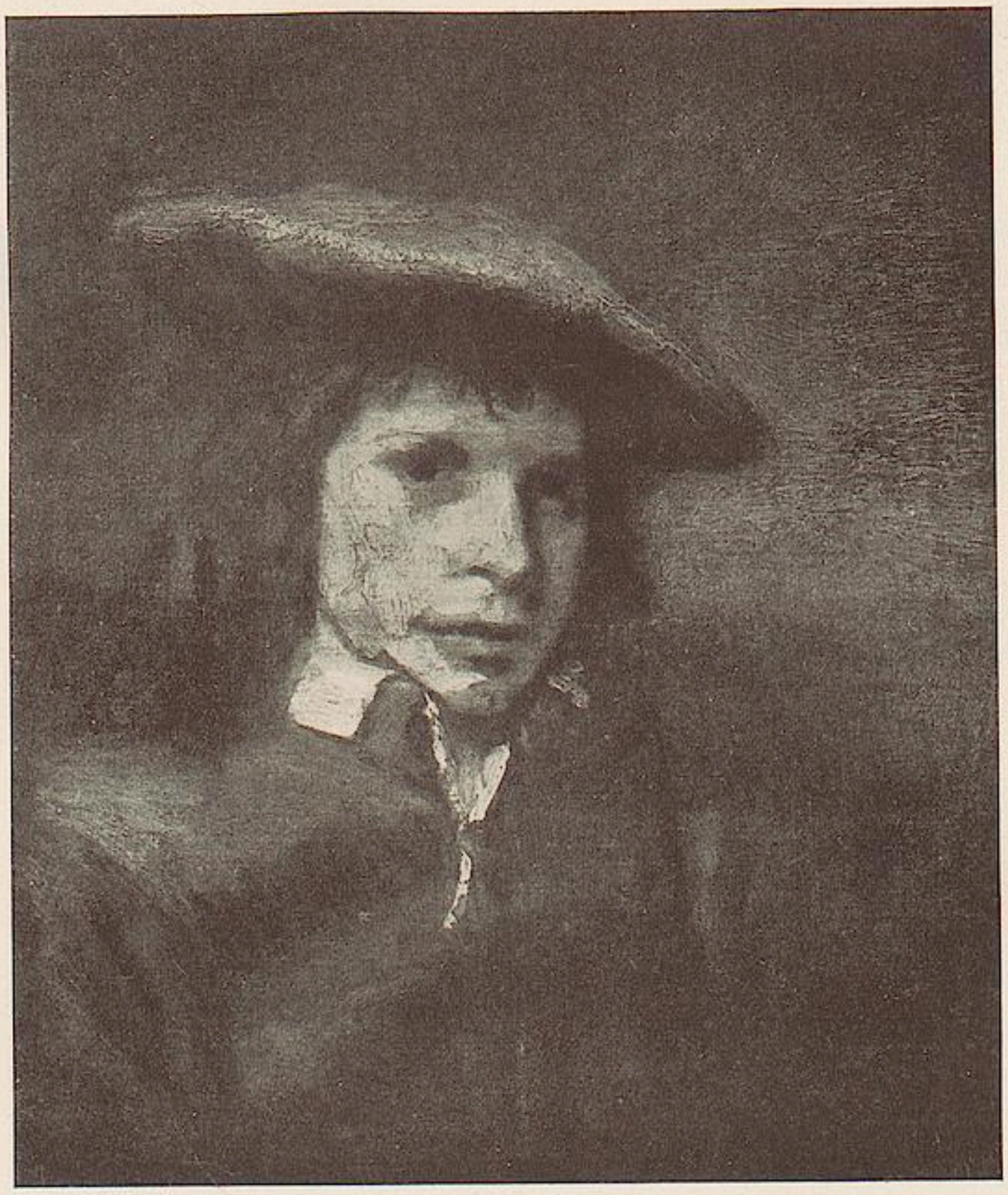
EDGAR DEGAS, PFERD. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES

AUKTIONSNACHRICHTEN

Der Ausverkauf des fürstlichen Kunstbesitzes in Deutschland nimmt seinen Fortgang. Es wurde kürzlich hier über die Versteigerung von ostasiatischem Porzellan aus königlich sächsischem Besitz bei Paul Cassirer berichtet. Im Abstande weniger Wochen folgte ein Teil der Gemäldesammlungen des Hauses Braunschweig-Lüneburg, aus denen einige kostbare Stücke, vor allem das Prinzenporträt von Holbein, bereits vor einiger Zeit freihändig verkauft, ein anderer Teil im vergangenen Jahre bei Lepke versteigert worden war.

Das Gesamtniveau der Sammlung war nicht sehr erheblich, und die erzielten Preise boten kaum eine Überraschung. Es konnte verwundern, daß — wie so häufig bei Versteigerungen — durchschnittliche Mittelware, die im freien Kunsthandel nur sehr schwer Käufer findet, zu gewiß im ganzen mäßigen Preisen doch mit wenigen Ausnahmen ihren Absatz fand. Die Hauptstücke waren eine bedeutende Madonnenkomposition, von Bode als Frühwerk des Sebastiano del Piombo bezeichnet, für 21 200 Mark zugeschlagen, eine Bauernstube von Teniers, die 22 100 Mark kostete, ein Bauernfrühstück von Jan Steen, das auf 5000 Mark stieg, und ein männliches Bildnis des Adrian Thomas Key, das 4350 Mark erzielte. Ein Männerkopf des Rubens mußte zurückgezogen werden. Zu gleicher Zeit gelangte bei Cassirer die Kunstgewerbesammlung Alexander Schöller zum Ausgebot. Man konnte hier, ebenso wie auf der fast gleichzeitig stattfindenden Auktion Bandli-Hamburg bei Lepke von neuem die Erfahrung machen, daß die Vorliebe für die durchschnittliche Porzellanplastik des achtzehnten Jahrhunderts im Rückgang begriffen ist. Die Preise beider Auktionen waren auf diesem Gebiete eher niedrig, während kostbares Porzellangeschirr aus den Glanzzeiten deutscher Manufakturen weiter ziemlich hoch



REMBRANDT, BILDNIS DES SOHNES TITUS

AUS DER SAMMLUNG WARNECK

bewertet wird. So erschien im Rahmen der Bandli-Auktion der Preis von 1450 Mark für den großen weißglasierten Meißener Kriegselefanten von Kändler schon vergleichsweise erheblich. Die teuerste figürliche Porzellanplastik bei Schöller war eine Ludwigsburger Gruppe eines Jägers und einer Schäferin, die 730 Mark brachte. Dagegen kosteten zwei große Meißener Teller aus der Frühzeit des achtzehnten Jahrhunderts jeder etwa 1000 Mark.

Bedeutender als das Porzellan war das Glas und das Silber der Sammlung Schöller. Ein schöner Glaspokal des Nürnberger Meisters Hermann Schwinger war mit 1000 Mark ebenso kaum zu hoch bewertet wie ein anderer Pokal von Killinger, der 1270 Mark erzielte. Das kostbarste unter den verkauften Silberstücken war ein Pokal mit den Reliefbildern der Kaiser Maximilian, Karls V. und Martin Luthers, der mit 9600 Mark zugeschlagen wurde. Im übrigen waren recht gute Schalen und Becher des sechzehnten Jahrhunderts für etwa 400 bis 1000 Mark ziemlich preiswert zu haben.

Gleichzeitig mit der Sammlung Schöller wurde endlich bei Cassirer die Ostasiensammlung des Architekten Franz Lissa versteigert. Die Sammlung enthielt im ganzen mehr geschmackvolle Kleinigkeiten als bedeutende Einzelobjekte. Vielleicht war gerade darum das Gesamtergebnis ein recht günstiges, da für kleinere Ware sich Käufer in größerer Zahl finden als für kostspieligere Stücke. Immerhin erbrachte das besonders schöne glasierte Pferd aus der Tang-Zeit mit 5000 Mark einen erstaunlich hohen Preis, und auch das kleine marmorne Bodhisattva-Köpfchen war mit 1600 Mark durchaus seinem Wert nach bezahlt.

Die wichtigste Versteigerung ostasiatischer Kunst hat am 27. April bei Sigge Björck in Stockholm stattgefunden. Es handelte sich um die Auflösung der bekannten Sammlung des Herrn Klas Fåhraeus, der an seinem schönen Hause bei Stockholm einen eigenen Anbau hatte errichten lassen, um die im wesentlichen von Herrn Strehlneck in Shanghai zusammengebrachten Schätze chinesischer Kunst würdig unterzubringen. Das Hauptstück war ein besonders edler Kuanyin-Kopf aus der Tang-Zeit, der mit 15 000 Kronen den Höchstpreis der Auktion erbrachte. Den Kern der Sammlung aber bildeten die Malereien, die zum Teil zwar verschieden beurteilt, doch entschieden den Durchschnitt sonst in europäischen Besitz gelangter altchinesischer Bilder übertrafen. Zu einer gewissen Berühmtheit war das große Breitbild der acht schönen Frauen von dem Ming-Meister Hua Hsüan gelangt, das bei Fåhraeus sehr wirkungsvoll aufgehängt, allen Besuchern der Sammlung erinnerlich ist. Es erzielte in der Auktion 12 100 Kronen. Mit ziemlich hohen Preisen wurden Gemälde bezahlt, die der Sung-Zeit und zum Teil sogar der Tang-Zeit zugeschrieben waren, so ein angeblich aus der Tang-Zeit stammendes Landschaftsbild taoistischer Bedeutung, das 3700 Kronen brachte, ein Drachenbild der Sung-Zeit mit 3500 Kronen, ein mehrfiguriges Bild mit Darstellung des Kriegsgottes, ebenfalls als Sung katalogisiert: 4550 Kronen. Eine Winterlandschaft, Kopie nach Wang Wei, kostete 3725 Kronen. Eine große figurenreiche Landschaft im Stile des Ming-Meisters Ch'u-ying brachte 2760 Kronen. Unter den Bronzen war neben einer kaum vor der Ming-Zeit entstandenen, kuriosen figürlichen Komposition, die mit 5050 Kronen recht hoch bewertet wurde, nur ein schöner dreifüßiger Opferkessel im Stile der Chou-Zeit bemerkenswert, der mit 4300 Kronen bezahlt wurde. Die keramische Abteilung enthielt einzelne gute, aber kaum Stücke von wesentlicher Bedeutung.

Noch einer dritten Versteigerung ostasiatischer Kunstwerke muß wenigstens mit einem Worte gedacht werden: sie fand Anfang Mai bei Helbing in Frankfurt statt. Das Hauptstück war ein sitzender Marmorbuddha mit Resten der alten farbigen Fassung, eine stattliche, etwa einen Meter hohe Skulptur der späteren Tang-Zeit, die mit 11 500 Mark einen Preis erzielte, der etwa der heutigen internationalen Schätzung solcher auf dem Markt selten gewordener Stücke entspricht. Ferner war eine Reihe guter Tonskulpturen, Grabbeigaben

aus der Tang-Zeit, Pferde, ein Kamel, Grabwächter bemerkenswert, die durchschnittlich tausend Mark kosteten, ebenfalls ein normaler Preis für gute Stücke dieser ziemlich häufigen Gattung. Unter den frühen Keramiken fiel eine stattliche Vase der Han-Zeit auf mit grüner, irisierender Glasur, die den hohen Preis von 2400 Mark brachte. Ebenfalls in Frankfurt stellte Rudolf Bangel am 11. Mai die Sammlung Max Feßler zum Verkauf, die durch ihren reichen Besitz an Gemälden Hans Thomas berühmt war. Die zwei bedeutendsten Stücke des Meisters, zwei stattliche Landschaften, wurden mit 12700 und 11400 Mark bezahlt. Den höchsten Preis der Versteigerung erzielte ein Feuerbach „Bei der Kupplerin", Mitte der fünfziger Jahre entstanden, mit 18000 Mark. Ein Selbstbildnis Liebermanns kostete 5500, ein Wannseegarten 2600 Mark, ungefähr ebensoviel eine Landschaft vom Starnberger See von Trübner. Unter den Franzosen ragte eine schöne Landschaft von Renoir weit hervor, die mit 12000 Mark ihrem Werte entsprechend bezahlt wurde.

Die Preisbildung für Werke neuerer französischer Malerei konnte man im übrigen besser in Paris beobachten, wo Ende April und Anfang Mai zwei kleinere Sammlungen versteigert wurden. Daß der Polichinelle von Manet, ein mehr berühmtes als bedeutendes und ein im Grunde ziemlich peinliches Werk des Meisters den sensationellen Preis von 420000 fr erzielte, war nicht recht verständlich. Die Schätzung des Experten Jos. Hessel betrug 400000 fr, und das Bild wurde diesem selbst gegen Bernheim jeune, den einzigen Mitbieter, zugeschlagen. Auf der Vente Faure im Jahre 1878 war das Bild mit 2000 fr für damalige Zeit bereits recht teuer verkauft worden. Im Jahre 1919 erzielte es 50000 fr in allerdings nicht mehr vollwertigem Gelde. Der jetzige Preis entsprach mit Zuschlägen etwa 60000 Goldmark. Eine unvollendete Ölstudie Manets ging für 31000 fr in den Besitz der Berliner Kunsthandlung Hugo Perls über, die übrigens auch eine hübsche Landschaft von Renoir um 56500 fr erwerben konnte. Interessant waren die Preise für Aquarelle und Zeichnungen von Manet, die zum Teil keineswegs hoch erschienen. Die liegende Odaliske kaufte der Louvre für 10000 fr, das Aquarellporträt des Radierers Desboutins der Kunsthändler Le Garrec für 15500 fr, eine Rötelzeichnung „Nach dem Bade" brachte den vergleichsweise hohen Preis von 10500 fr, während sehr reizvolle kleine Bleistiftzeichnungen zum Teil weniger, zum Teil wenig mehr als 1000 und nur in einigen Fällen 2000 und 3000 fr erzielen konnten. Im Verhältnis bedeutend teurer war dagegen die Druckgraphik Manets, ein Rahmen mit drei seltenen Radierungen in frühen Abdrucken kostete 7000, die Lithographie „Les courses" 5400, der Kopf des Raben 1650, das Profilporträt einer Dame mit Hut 4500 fr. Interessant war ferner, daß Zeichnungen von Rodin im Durchschnitt nicht viel mehr als 1000 fr kosteten. Unter den Werken der jüngeren Generation war das bedeutendste ein großes Bild mit drei Mädchen von Matisse, das der Kunsthändler Paul Guillaume für 59000 fr ersteigerte. Drei Stilleben von Derain kosteten 14500 bis 19000 fr, ein Bild von der Laurencin 10000. Den Rekordpreis der vorangegangenen Versteigerung am 26. April hatte Modigliani erzielt, von dem man jetzt in Paris viel spricht. Ein Mädchenbildnis von ihm wurde bis auf 72000 fr getrieben. Erstaunlich war auch, daß man für einen Dufresne 21000 und für einen Kisling 13700 fr bezahlte. Am stärksten umworben waren zwei Landschaften von Utrillo, die mit 32000 uud 23000 fr mehr als das Doppelte ihres Schätzungspreises erzielten. Interessant für die Bewertung Utrillos ist, daß ein Westminsterbild von Monet nicht viel mehr kostete, nämlich 43000, eine Landschaft von Pissarro 30000, ein hübsches Bild aus Cagnes von Renoir 35000 fr. Teurer war ein Pastell von Renoir, das bis auf 70000 stieg, aber es war wiederum schwer begreiflich, daß es von einem Pastell Roussels um 5000 fr im Preise übertroffen wurde.

Ersichtlich steht der Pariser Kunstmarkt im Zeichen einer ausgesprochenen Inflationshausse. Das Gedränge im Hotel Drouot war niemals ärger als jetzt, und es beteiligen sich weite Kreise des Publikums am Angebot, die für im Werte sinkendes Papiergeld wertbeständige Kunstwerke zu erwerben hoffen. Daß die kleine und mittlere Ware aus dieser Konstellation besonderen Nutzen zieht, und daß der ungesunden Preissteigerung die Reaktion folgen muß, wenn die Währung stabilisiert wird, haben wir in Deutschland erfahren, und die Enttäuschung wird auch in Paris nicht ausbleiben. Für die wirklich kostbaren Objekte ist dagegen gewöhnlich nicht genügend Geld verfügbar, und so enttäuschen hier gelegentlich die Preise. Summen, wie sie auf der Versteigerung Billings in New York für Werke der Meister von Barbizon angelegt wurden, wären auf einer öffentlichen Auktion in Paris heut nicht leicht zu erzielen. Hier wurden für etwa zwanzig Bilder ungefähr 350000 Dollar umgesetzt. Bilder von Corot brachten 30000 bis 50000, ein Théodore Rousseau über 35000 Dollar.

Während auf den letzten Pariser Versteigerungen moderner Malerei die kleinen Dinge in der Überzahl waren, kam mit der Sammlung Warneck Ende Mai eine Reihe hochwertiger alter Gemälde zum Ausgebot. Unter lebhafter Beteiligung des internationalen Kunsthandels wurden hier zum Teil recht ansehnliche Preise erzielt. Ein Männerporträt von Dirk Bouts brachte 900000 fr, eine Madonna von Quinten Massys 300000, Rembrandts Porträt seines Sohnes Titus 620000, ein Greisenkopf 300000, ein Selbstporträt des Meisters 260000, sämtlich übrigens Bilder kleineren Formates, die eine Spezialität der Sammlung waren. Ein Porträt von Rubens kostete 75000, die Entführung der Hippodameia 110000, sie blieb damit ziemlich weit hinter der Schätzung zurück, ein Porträt von Van Dyck stieg dagegen mit 185000 fast auf das Doppelte des Schätzungspreises. Es mag angemerkt sein, daß das Bild in Paris im Jahre 1897 für 560 fr versteigert wurde, während der oben genannte Rubens im Jahre 1898 in Antwerpen auf der Versteigerung Kums 1350 fr erzielt hatte. Hoch bewertet war Frans Hals, von dem ein kleines Herrenporträt, das auf 150000 fr geschätzt war, 300000 erzielte, ein lachender Knabe 312000, ein Kinderköpfchen 210000 fr. Eine kleine Landschaft von Hobbema kostete 155000 fr. Bemerkenswert waren die Preise für Bonington, von dem kleine Landschaften mit 120000 und 170000 fr bezahlt wurden. Das letztere Bild erwarb der Louvre. Ein Frauenporträt von Corot, das auf der Nachlaßversteigerung des Meisters im Jahre 1875 ganze 520 fr gekostet hatte und noch 1890 für 1420 fr zu haben war, wurde der Firma Paul Cassirer, die übrigens

auch einen Rembrandt erwerben konnte, für 180000 fr zugeschlagen.

Wie im vorigen Jahre die Sammlung Gangnat, so bildete in diesem die Sammlung Warneck den Abschluß und Höhepunkt der Saison im Hotel Drouot, zusammen mit der Vente Dutasta, die ihr in kurzem Abstande folgte und über die ein nächstes Mal berichtet werden soll. In London fehlt den Versteigerungen im allgemeinen der sensationelle Charakter, den ihnen das Inflationsfieber jetzt in Paris leicht verleiht. Dafür werden hier in aller Stille Preise erzielt, die von der unverringerten Kaufkraft des internationalen Marktes Zeugnis ablegen. In der Sammlung Bischofsheim, die bei Christie zum Ausgebot gelangte, brachte ein Damenporträt Romneys 8300 Pfund, ein Porträt von Hoppner 6000, ebensoviel ein Raeburn, das Bildnis der Königin Elisabeth von Moro 5000 Pfund. Denkt man an die schon vor dem Kriege erzielten Rekordpreise für die großen Engländer, so mögen die Summen nicht erstaunlich erscheinen. Für Werke mittleren Ranges aber sind sie hoch genug, und sie sind nur erklärbar durch das besondere Interesse, das Amerika noch immer den englischen Bildnismalern des achtzehnten Jahrhunderts entgegenbringt.

Eine Übersicht der wichtigsten Auktionen des Monats Mai wäre nicht vollständig, wenn nicht der großen Graphikversteigerung gedacht würde, die, wie alljährlich um diese Zeit, die Firma C. G. Boerner in Leipzig veranstaltete. Es war diesmal die Sammlung des Dr. Gaa in Mannheim, mit der eine kostbare Reihe von Drucken zum Ausgebot gelangte, Dürer und Rembrandt an der Spitze, die zum Teil vorzüglich vertreten waren. Überraschungen waren im einzelnen kaum zu verzeichnen. Es bestätigte sich, daß der Markt alter Druckgraphik am wenigsten den Schwankungen wechselnder Konjunktur unterworfen ist. Gerade diese Ware hat so sehr internationalen Charakter gewonnen, daß sie einer festen Goldwährung verglichen werden kann. An Einzelpreisen mögen von Kupferstichen Dürers erwähnt sein: die Madonna mit der Meerkatze, die mit 3200 Mark nicht teuer war, die heilige Familie in Kaltnadelarbeit, die in guten Drucken sehr selten ist, sie kostete 4400 Mark, der heilige Georg 4500, das große Glück 2800, Ritter, Tod und Teufel 6200, das Wappen mit dem Hahn 7500, das Wappen mit dem Totenkopf 3200, die Madonna auf der Rasenbank 4600, der Hieronymus in der Zelle 2200 Mark. Ein Exemplar der Apokalypse in der ersten lateinischen Ausgabe von 1498 brachte mit 15500 Mark etwa das Zweifache des Schätzungspreises. Unter den Radierungen Rembrandts stand an der Spitze ein besonders schönes Exemplar, der Landschaft mit Hütte und Heuschober, das bis auf 13000 Mark steigen konnte, ferner ein prachtvoller Druck des großen Ecce Homo im Querformat, der 11000 Mark brachte. Zu erwähnen ist weiter der predigende Sylvius im Ovalrahmen 7700, der Faust 4100, die Bettler an der Haustür 2500, die Judenbraut 2100, die Mutter mit schwarzem Schleier 2250, die drei Kreuze 6500, die petite Tombe 2500 Mark, der Triumph der Mardochai ebenfalls 2500 Mark. Gut vertreten war Schongauer, dessen große Kreuztragung mit 6300 Mark hoch bewertet wurde. Das außerordentlich seltene Blatt des Meisters b g, die Einsiedler Antonius und Paulus, kostete 8200 Mark, das Milchmädchen des Lucas van Leyden 4300, das Paar und der Tod, der berühmte Farbenholzschnitt Burgkmairs 2700 Mark, Cranachs Ruhe auf der Flucht 2100 Mark. —r.

PAUL POIRET

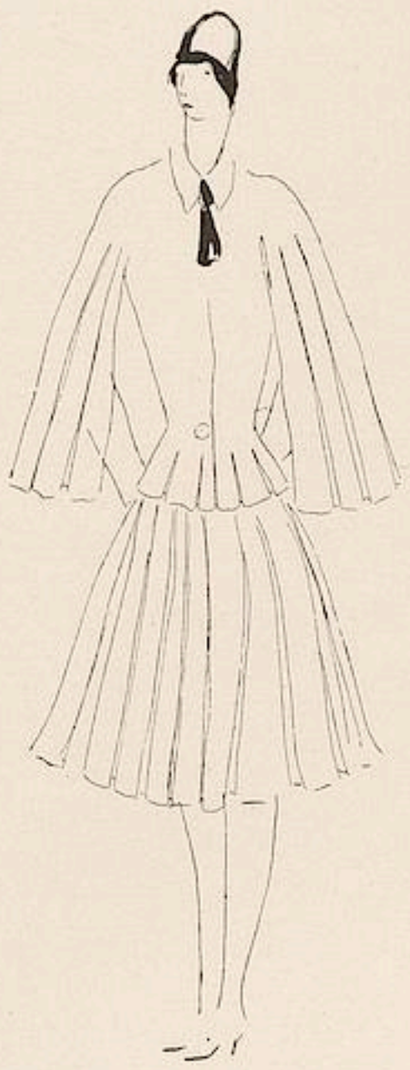
Die Moderichtung, von der Berlin zur Zeit beherrscht wird, geht auf Uniformierung und macht damit den Versuch, besonders charakteristisch erscheinende Formen zu allgemein geltenden zu machen. Eine solche Tendenz liegt nicht im Wesen der Schöpfungen Poirets, ja man kann sagen, daß ihm eine Tendenz überhaupt fernliegt. Viele Besucher seiner Modevorführungen waren deshalb, da auch nicht der mindeste Anlaß zu Sensation vorlag, enttäuscht.

Das dem Franzosen mehr als dem Deutschen eigene starke Bedürfnis der Erhaltung des Überlieferten, verbunden mit der selbstverständlichen und ausgeprägten Absicht der Weiterentwicklung, kommt bei diesem französischen Modekünstler ganz besonders zum Ausdruck. Die Führerstellung, die er auf dem Gebiete der Mode einnimmt, gibt ihm überdies die Freiheit, die seiner künstlerischen Produktivität förderlich erscheint. Poiret ist eine Persönlichkeit und nicht der Repräsentant einer Richtung.

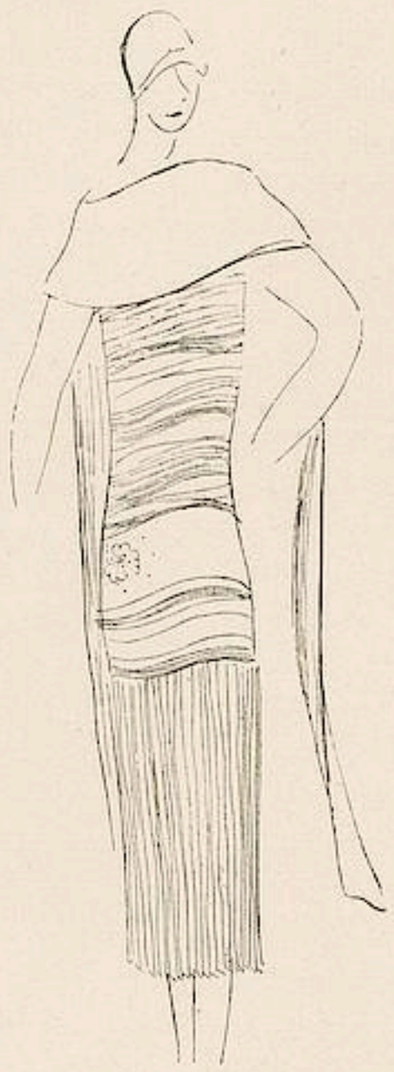
Als Künstler wird er von der Wirklichkeit und ihren Forderungen eher gehemmt als gefördert. Poiret hat wenig Neigung zum scheinbar Ursprünglichen, das meist nur der Befriedigung recht primitiver Instinkte dient und phantasielosen Menschen eigentümlich ist. Auch tut er nichts, um den Eindruck zu erwecken, als ob abgeschnittene Haare, kurze Röcke oder die Negierung der natürlichen Erscheinung der Frau irgend etwas mit seinen wirklichen Absichten zu tun hätten und setzt sich lieber der Gefahr aus, von denen, die nur ein Äußerliches zu sehen gewohnt sind, eine schnelle Beurteilung und Ablehnung seiner Modeschöpfungen als „Stilnachahmungen" zu finden. Aber was bedeutet die Konzession an ein augenblickliches Bedürfnis nach Einschränkung und Sparsamkeit, die Neigung zum Praktischen und Zweckmäßigen, der Erfüllung von Anforderungen der Hygiene und des Sports, Erwägungen, die nur zu schnell ermüdenden Übergangsformen führen und mit dem Wesentlichen, das immer sein Recht fordert, nichts zu tun haben.

Dieses Wesentliche aber kommt bei allen heutigen Schöpfungen der Mode und so auch bei Poiret nur mehr im Abendkleid zum Ausdruck, nicht von Erwägungen und Überlegungen behindert, sondern nur mit dem Ziele, durch Stoffe und Farben, durch weitgetriebene Technik und in Verbindung mit den tausend Einzelheiten dieser Kunst der Vereinigung von Bändern, Fransen und Schleifen, Stickereien, Posamenten und Pailletten, Schals, Schleiern usw. die Wirkung zu erzielen, die noch zu allen Zeiten die Phantasie der sich schmückenden Frau beschäftigt hat.

M. H.



STRASSENKOSTÜM.
FALTENROCK, JACKE MIT ANGESCHNITTENEM,
GEFALTETEM UMHANG



KLEID AUS QUER GESTREIFTER SEIDE,
SCHWARZER PLISSÉROCK
UND SCHAL

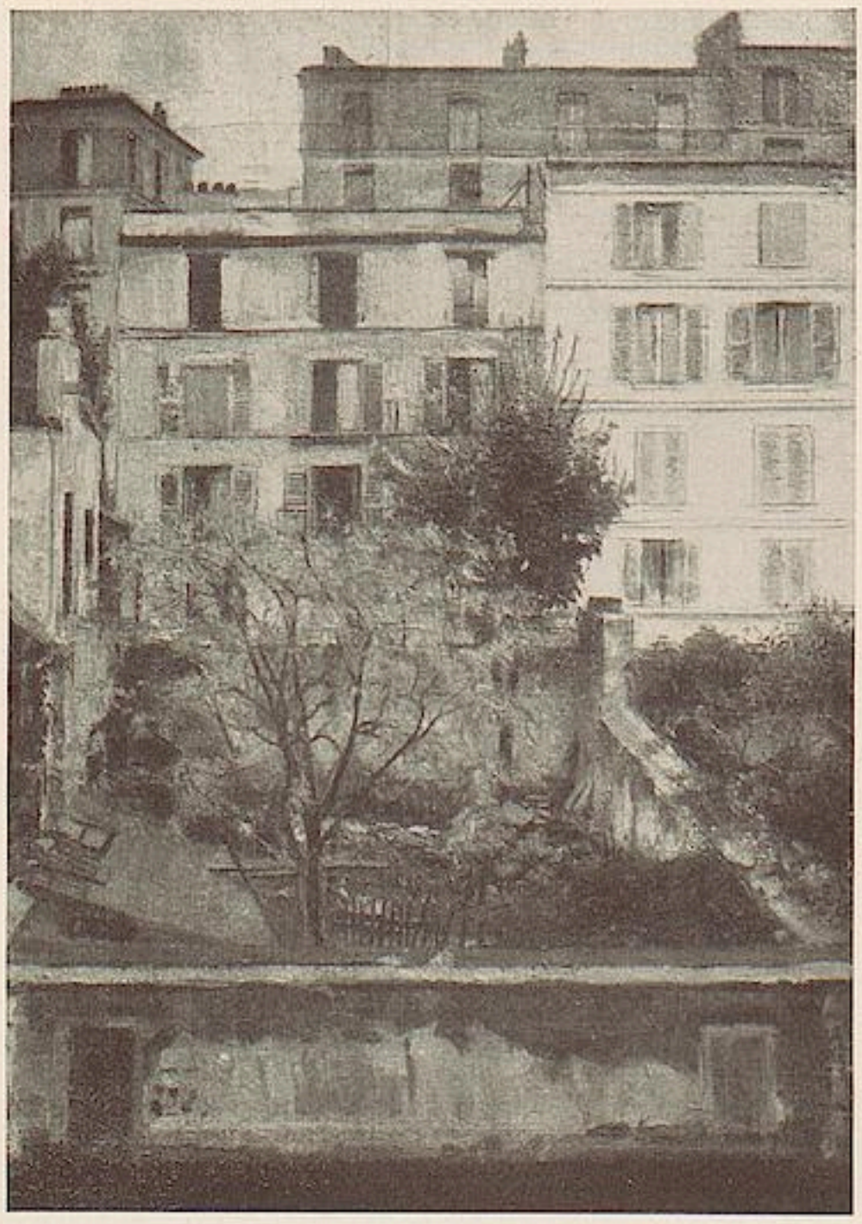
ABENDKLEID.
ROTER TAFT UND ROTER BROKAT,
SCHWARZES TAFTRÖCKCHEN MIT GOLDSTICKEREI

ABENDKLEID.
HELLFARBENE SEIDE, BORDÜRENSTICKEREI
SCHWARZES PAILLETJÄCKCHEN

COMPLET.
KARIERTER GLOCKENROCK, GLEICHFARBENER
BREITER GÜRTEL UND UMHANG

COMPLET.
CRÊPE DE CHINE,
BEIGE FARBEN MIT STICKEREI

SECHS ZEICHNUNGEN NACH KOSTÜMEN VON POIRET
FÜR „KUNST UND KÜNSTLER" GEZEICHNET VON MARLICE HINZ



MARIA SLAVONA, HÄUSER AM MONTMARTRE

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HANNOVER

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Deutsche Kunstgemeinschaft. Diese neue Gemeinschaft, die ihre erste Ausstellung im Schloß zeigt, ist eine jener Gründungen, die von außen sehr sozial und menschenfreundlich aussehen, die nicht zu loben darum einen schlechten Eindruck macht, und die dem Freunde der Kunst doch unmöglich gefallen können. Sie ist etwas Ähnliches wie die große Buchgemeinschaft und arbeitet mit ähnlichen Tendenzen. Jedermann soll durch Jahresbeiträge und darüber hinaus durch Abzahlung in den Stand gesetzt werden, Bilder, Plastiken, Zeichnungen oder graphische Blätter zu erwerben. Die Frage, ob eine solche Ausbreitung der Kunst, ob eine Kunst für alle überhaupt wünschenswert sei, wird nicht aufgeworfen. Wer sie stellt, gilt als Volksfeind. Ausdrücklich wird betont, daß die Vertreter der Gemeinschaft, die Veranstalter der Ausstellungen Kritik nicht üben, daß sie „nicht Stellung nehmen". Damit ist der breiten Mittelmäßigkeit, dem Dilettantismus sogar der Weg zur Herrschaft über diese Deutsche Kunstgemeinschaft gesichert. Welches sind nun eigentlich die Vorteile? Teilzahlungen gesteht heute wohl jeder Kunsthändler den Käufern moderner Kunstwerke zu. Wobei der Käufer aber den Vorteil einer sachlich kritischen Beratung hat. Kunsthändler haben meist Überzeugungen; und diese haben sich — auch wenn sie divergierten — für die Kunst bisher als recht wertvoll erwiesen. Genau so wertvoll wie die Überzeugungen der Verleger für die Bücherproduktion. Wie sich die Buchgemeinschaft gegen Verleger und Sortimenter wendet, so schädigt die Kunstgemeinschaft den in seiner kulturellen Bedeutung stets unterschätzten Kunsthandel. Ohne daß von gesunder Konkurrenz die Rede sein dürfte. Das Reichsarbeitsministerium hat der Deutschen Kunstgemeinschaft 100000 Mark gegeben. Gewerbesteuern und Umsatzsteuern sind der Gemeinschaft, wie man hört, erlassen. Es wird in Wahrheit ein Kunsthandel mit Hilfe von öffentlichen Mitteln betrieben, es ist im Schloß ein Kunst-Ladengeschäft aufgemacht worden. Mit dem Prestige, das ein ethisches Programm gibt, wendet sich die Gemeinschaft an Industrieverbände, Schiffahrtsgesellschaften usw. und betreibt die Werbung von Mitgliedern und Käufern im großen. Daneben scheint es, als seien die Künstler, die etwas durch die Gemeinschaft verkaufen, verpflichtet Mitglieder zu werden, wodurch die Kunstgemeinschaft für sie zu einer Art von Zwangsorganisation wird.

Es sieht leider aus, als ob der Ehrgeiz weniger Personen mit dieser Gründung schnell sichtbare Erfolge erzielen will, und als ob es mehr auf Kosten der Kunst als zum Nutzen der Kunst geschieht. Darum zeigt es sich denn auch jetzt schon, daß die deutschen Länder außerhalb Preußens keineswegs restlos einverstanden sind. Alle wollen, daß Geld für Kunstankäufe bereitgestellt werde; dieses Riesenabzahlungsgeschäft, das in keiner Weise Gewähr für Qualität bietet, wollen sie aber nicht. Auch der Freund guter Kunst kann nichts davon halten. Er sieht darin eine der vielen Zeiterscheinungen, die auf einem Scheinsozialismus beruhen, und die hoffentlich nach wenigen Jahren von selbst wieder verschwinden werden.

Degas als Plastiker. Über die Plastiken von Degas hat Curt Glaser in diesen Blättern schon vor einigen Jahren ausführlich berichtet (Jahrgang XX, Seite 123 u. ff.). Damals waren die merkwürdigen und schönen Arbeiten in Zürich ausgestellt. Jetzt endlich sah man sie auch in Berlin, in einer vortrefflich gemachten Ausstellung der Galerie A. Flechtheim. Es handelt sich um 73 Kleinplastiken. Andere ähnliche sind verloren, weil der halbblinde Degas sich kaum noch dafür interessierte, wenn das Modell fertig war. Nach diesen 73 Plastiken — Pferde, Tänzerinnen, weibliche Akte — sind 22 Güsse von Hébrard hergestellt worden, wovon 20 in den Handel gekommen und größtenteils schon verkauft sind. Die ganze Reihe soll demnächst auch in den Louvre kommen. Entscheidend ist die Frage, welchen Anteil Degas selbst an der Bearbeitung der Bronzen nach dem Guß gehabt hat. Wie man hört, hat Hébrard ein Exemplar wenigstens der meisten und wichtigsten (wahrscheinlich nicht der mehr torsohaften) Plastiken unter den Augen und nach der Angabe von Degas ziseliert. Diese ersten Exemplare sind im Besitz der Degas'schen Erben. Nach diesen Modellen hat Hébrard später dann die übrigen Exemplare bearbeitet. Dieses zu wissen ist wesentlich, da die Oberfläche bei diesen merkwürdigen plastischen Arbeiten eines mehr mit dem Tastgefühl als mit dem Auge arbeitenden Malers sehr wichtig ist. Die Art der Modellierung ist bestechend. Sie weist auf einen Künstler, der jede Form, jedes Gelenk auswendig wußte und darum ganz frei arbeiten konnte. Es ist die sich zurückhaltende Meisterschaft eines Genies der Körperdarstellung, was diese Bronzen verführerisch macht. Manches ist vielleicht zu malerisch, zu sehr im Sinne Rodins, und es hält darum vielleicht der Zeit nicht durchaus stand. Im ganzen aber ist dieses Abenteuer der Plastik, auf das ein großer Maler sich eingelassen hat, bewunderungswürdig. Man spürte in der Ausstellung einmal wieder den Atem der heroischen Zeit.

Marcel Vertès. Um so dünner erschienen die Aquarelle, Zeichnungen und graphischen Blätter des Franzosen Marcel Vertès, die bei Fritz Gurlitt in der Friedrich-Ebert-Straße ausgestellt waren. Es ist ein schwacher Aufguß von Degas und Lautrec; das beste ist die Geschicklichkeit und die selbst im Unechten noch echt nachklingende Tradition.

Franz Domscheit. Der Künstler hatte neue Arbeiten von einer Balkanreise in der Neuen Kunsthandlung ausgestellt. Was seinen Bildern früher einen eigenen Reiz gab: das märchenhaft Epische, das naiv Gegenständliche der Denkweise, hat er zugunsten einer geschickten und selbst flotten Niederschrift von Natureindrücken aufgegeben. Was er so gewonnen hat, scheint durch das, was aufgeopfert worden ist, zu teuer bezahlt.

K. Sch.

HANNOVER

In Hannover, einer Stadt mit nicht gerade ausgesprochenem Kunstwillen, war der Kunstvereinsgedanke mehr vielleicht als in anderen Städten versandet: man hatte den Anschluß an die Gegenwart verloren. In anderer Weise aber klammerte man sich zu sehr an etwas sehr Gegenwärtiges, nämlich an die Not der Zeit. Die von dem Wunsche, möglichst allen Künstlern ohne Qualitätsunterschied Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten zu schaffen, beherrschten Ausstellungen boten den Anblick eines traurigen Leichenfeldes, in dem das sicher vorhandene Gute erstickt wurde. Notwendige Umorganisationen in Vorstand und Jury verhalfen dann dem Qualitätsprinzip wieder zum Siege. Von der Frühjahrsausstellung des Hannoverschen Kunstvereins ist hier die Rede, weil sie zum erstenmal wieder von einem starken künstlerischen Gewissen geleitet wird. Nachdem lange genug draußen von der „Kunststadt" Hannover keine Notiz genommen wurde, gilt es, die Rehabilitierung in der breitesten deutschen Öffentlichkeit vorzunehmen.

Das Kunstvereinshaus an der Sophienstraße mit seinen siebzehn gut belichteten Sälen gibt einen vorzüglichen Rahmen ab. Ihn mit hochwertigem eigenen Schaffen zu füllen, war aber eine schwer zu lösende Aufgabe. Da bot sich in diesem Frühjahr Gelegenheit, sich die große Sonderschau neuer schweizerischer Kunst in deutschen Galerien zunutze zu machen. Auf dem Hintergrund dieser vom Westen inspirierten, unbeschwert heiteren und hellen Kunstübung bekam die acht Säle umfassende deutsche Abteilung ein besonderes Gesicht.

Zwei Toten war größerer Raum gegeben worden; Paula Modersohn und Lovis Corinth. Von der Worpsweder Künstlerin hatte man im wesentlichen kleinere Stücke versammelt, die ein hannoverscher Bürger kurz vor dem Kriege aus dem Atelier der Künstlerin erwarb. Neben der unlängst von der Stadt Hannover erworbenen Walchensee-Landschaft Corinths und einem etwas gewaltsamen Porträt des Admirals Tirpitz beherrschte ein klanglich ungemein reizvolles Kinderbildnis die dem großen Sezessionisten gewidmete Wand.

Eine Aufzählung alles Vorhandenen ist auf dem verfügbaren Raum nicht möglich. Es sei nur gesagt, daß Vereinsarbeit hier wirklich fruchtbar geworden ist, wenn auch der geschäftliche Gewinn dem künstlerischen nicht entsprechen mag. Der beharrlichen Erziehung zum guten Kunstwerk wird sich aber das Publikum auf die Dauer nicht verschließen. Man halte sich vorerst, wie Goethe, an den „besseren Teil der Nation, der doch auch nicht klein ist"; man überrumple nicht, sondern erziehe. Und in solchem Sinne bedeutet die Hannoversche Ausstellung einen ersten Höhepunkt, von dem aus weitere Gipfel erklommen werden können.

Kurt Voß.

ERNA FRANK, FLORENZ. LITHOGRAPHIE

CHRONIK

Peter Jessen ist, achtundsechzigjährig, am 15. Mai gestorben. Er hat den Rücktritt von dem Amte, das ihm zum Inhalt seines Daseins geworden war, um kaum mehr als ein Jahr überlebt. Aus bescheidenen Anfängen hat er in mehr als dreißigjähriger, hingebender Arbeit die Fachbibliothek des Kunstgewerbemuseums zu dem großartigen Bildungsinstitut entwickelt, das die Staatliche Kunstbibliothek heut darstellt. Peter Jessens Lebenswerk war aufs engste verbunden mit der kunstgewerblichen Bewegung, die er seit ihren Anfängen durch Rat und Tat, durch Anregung der Schaffenden wie durch Heranziehung weiter Kreise von Interessenten zu fördern verstanden hat. Er hat seine Bibliothek zu einem Instrument der Belehrung und Wirkung gemacht, und er hat zugleich durch Vorträge und Ausstellungen für die neuen Ideen geworben. Als in der Nachkriegszeit der einstige enge Zusammenhang von Museum, Bibliothek und Schule sich lockerte, als die Kunstgewerbeschule mit der Hochschule der bildenden Künste vereinigt wurde, und die Bibliothek in dem einst gemeinsamen Hause allein zurückblieb, verstand es Jessen, der neuen Lage Rechnung zu tragen, er gab seinem Institut den neuen Namen und begann die Umstellung der einstigen Kunstgewerbebibliothek in eine allgemeine Kunstbibliothek, die zu vollenden nun die Aufgabe seines Nachfolgers, Professor Curt Glaser, sein wird. In einer stimmungsvollen Trauerfeier, die in dem schwarzverhangenen und blumengeschmückten Hörsaal der Staatlichen Kunstbibliothek stattfand, haben seine Freunde und Verehrer von Peter Jessen Abschied genommen, mit dem Versprechen, daß seine Schöpfung lebendig erhalten und in seinem Geiste fortentwickelt werden soll.

Peter Behrens ist mit der Aufgabe betraut worden, dem alten Peterskloster in Salzburg einen neuen Konviktsbau anzufügen. Der alte, im Lauf der Jahrhunderte gewachsene Baukomplex bestand aus stilistisch sehr heterogenen Teilen von romanischem, gotischem und barockem Charakter. Behrens hat es gewagt, dieser historischen Bautengruppe eine vollkommen neuartige Architektur anzugliedern. Er hat damit durchaus im Geiste der alten Meister gehandelt, die in ihren Schöpfungen ebenfalls kein anderes als das Empfinden ihrer eigenen Zeit zum Ausdruck brachten. Man darf es als ein Zeichen des allgemeinen Erwachens einer neuen Baugesinnung betrachten, daß die geistlichen Bauherren einen modern denkenden Architekten beriefen und ihm in seinem Vorhaben keinerlei Beschränkung auferlegten.

Ein neuer Vermeer ist kürzlich in Berlin aufgetaucht. Das Bild stellt den Kopf eines Mädchens dar, das dem Meister mehrfach als Modell gedient hat. Es gibt heute kaum einen Namen, der für den Kunstmarkt eine ähnliche Anziehungs-

kraft besäße, wie den des Delfter Meisters. So setzte sogleich nach dem Bekanntwerden der Nachricht ein wahrer Wettlauf ein, in dem der ungekrönte König der Kunsthändler, Sir Joseph Duveen, angeblich mit einem Gebot von 350000 Mk. Sieger blieb. Wie man hört, wird das Bild demnächst in einer der großen amerikanischen Sammlungen seinen Platz finden.

Durch den Tod des Malers Becker-Gundahl ist der Plan der Ausmalung der Apsis des Bamberger Doms, der bekanntlich bereits ziemlich weit gediehen war, vereitelt worden. Die Hoffnung, daß das ganze Projekt nun begraben sei, scheint sich aber nicht zu verwirklichen. Wie wir hören, soll neuerdings Karl Caspar in München beauftragt worden sein, einen neuen Entwurf herzustellen. Man braucht nicht ein grundsätzlicher Gegner des Planes zu sein, um auch diese Wahl für äußerst bedenklich zu halten. Caspars bisherige Versuche religiöser Malerei berechtigen nicht zu der Hoffnung, daß er eine annehmbare Lösung der schwierigen Aufgabe finden wird. Trotz allen Geredes von einer Erneuerung kirchlicher Kunst, scheint es nicht, daß unsere Zeit imstande ist, den Weg zu finden, an eine seit langem erloschene Tradition wieder anzuknüpfen. Für einen Versuch aber, der aller Voraussicht nach zum Mißlingen verurteilt ist, scheint kein Platz weniger geeignet als eines der Heiligtümer altdeutscher Kunst.

Der Umbau des Berliner Opernhauses ist allen entrüsteten Protesten der Öffentlichkeit zum Trotz mit einer bei behördlichen Bauten sonst kaum gewohnten Pünktlichkeit begonnen worden. Reichlich spät haben sich die Akademie der Künste und der Bund deutscher Architekten nun besonnen, daß sie wohl die Pflicht hätten, gegen diese Verschandelung eines der edelsten Baudenkmäler der an Zeugen einer künstlerisch bedeutenden Vergangenheit gewiß nicht übermäßig reichen Stadt Berlin Einspruch zu erheben. Es wird darauf hingewiesen, daß andere Lösungen wohl möglich seien, daß man einen Weg finden könne, der Sicherheit des Betriebes ebenso wie den ästhetischen Ansprüchen Rechnung zu tragen. Ob diese mehr oder weniger schön stilisierten Protestkundgebungen noch etwas nützen werden, muß man sehr bezweifeln. Die Herren von der Hochbauabteilung des Finanzministeriums konnten über die Meinungsäußerung der Akademie und der Architektenschaft nicht ebenso achtlos hinweggehen wie über die kaum zu mißdeutenden Pressestimmen. Es wurde eine Sitzung einberufen, die natürlich ergebnislos verlief, weil nicht der gesamte Fragenkomplex von Grund auf zur Erörterung stand, weil die Erhaltung des Knobelsdorffbaues überhaupt nicht mehr zur Diskussion gestellt war, sondern nur die Möglichkeit, ihn so oder anders zu verunstalten. So ist leider, wie es scheint, trotz dieser nachträglichen Geste des Finanzministeriums das Schicksal des Opernhauses endgültig besiegelt, und mit ihm das Schicksal des einstmals schönsten Platzes der Stadt Berlin, der im Laufe der letzten zwanzig Jahre wahrhaft grausam verschandelt worden ist.

Wird man endlich aus dieser traurigen Erfahrung eine Lehre ziehen? Noch andere finstere Pläne werden von den städtischen Behörden gebrütet. Will man auch in anderen Fällen warten, bis es endgültig zu spät ist? Akademie und Architektenschaft sollten rechtzeitig ihre Stimme erheben, damit nicht bei den im Inneren Berlins geplanten Straßendurchbrüchen wieder wertvolles Kulturgut nutzlos geopfert wird.

Goyas Bildnis des spanischen Generals José Queralt, das früher in der Sammlung James Simon in Berlin hing, ist kürzlich von der Münchner Pinakothek erworben worden. Es handelt sich um eine bedeutende Schöpfung aus der Spätzeit des Meisters, ein würdiges Gegenstück zu dem herrlichen Porträt der Königin Luisa, das bereits seit längerem in der Pinakothek hängt.

Der Plan einer Architekturausstellung, wie er vor kurzem an dieser Stelle entwickelt worden ist, wird bereits im kommenden Jahre in Stuttgart verwirklicht werden. Der Stuttgarter Gemeinderat beabsichtigt, eine großzügige städtische Siedelung auf dem Weißenhof zu errichten, und er hat sich mit dem Werkbund dahin verständigt, daß die Anlage zunächst in Form einer Ausstellung „Wohnung der Neuzeit“ der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden soll. Das Wohnungsbauprogramm der Stadt Stuttgart sieht den Bau von 1600 neuen Wohnungen vor. Es soll nun zunächst eine Gruppe mehrstöckiger Miethäuser sowie reiner Siedlungsbauten, zum Teil im Serientyp, fertiggestellt werden, die für weitere billige Massenausführung geeignet sind. Es wird sich darum handeln, die Erfahrungen, die in den letzten Jahren gemacht worden sind, an einer großen Aufgabe zu erproben und die Brauchbarkeit der neuen Methoden rationellen Bauens und Wohnens zu erweisen. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen des Berliner Architekten Mies van der Rohe. Neben ihm sollen aber auch andere führende deutsche Baukünstler zur Mitarbeit berufen werden. Die Durchführung des schönen Projektes wird ohne Zweifel einen bedeutenden Schritt auf dem Wege zur Verwirklichung der neuen Baugedanken in Deutschland darstellen.

Von dem Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler ist soeben der neunzehnte Band erschienen, der den Buchstaben J und den Anfang des Buchstaben K enthält. Der erste wichtige Artikel behandelt Ingres. Von anderen Meistern des neunzehnten Jahrhunderts sind Jongkind, Israels, der Schwede Ernst Josephson und die beiden Isabey zu nennen. M. J. Friedländer behandelt in seiner vorbildlichen knappen Weise Adriaen Isenbrant, Zoege von Manteuffel hat den Beitrag über Jakob Jordaens verfaßt. Besonders reichhaltig sind in dem Bande die ostasiatischen Künstler vertreten, deren Bearbeitung von Otto Kümmel stammt. Seine Darstellung der Kano-Schule ist ein Musterbeispiel philologischer Akribie. So ist auch dieser Band wieder zu einer Fundgrube des Wissens geworden. Man muß hoffen, daß es glückt, das schwierige Unternehmen weiter zu fördern und in nicht zu ferner Zeit zum Abschluß zu bringen.

Van Goghs „Arlésienne“ ist vor kurzem durch Stephan Bourgeois an den New Yorker Sammler Adolf Lewisohn verkauft worden. Die berühmtere Fassung des

Bildes hängt in einer Berliner Privatsammlung. Diese Variante gehörte einst Bernt Grönvold. In der großen Van Gogh-Ausstellung bei Paul Cassirer hingen die beiden Bilder einander gegenüber. Grönvold hatte seine Arlésienne schon seit langem veräußert, aber sie war in Deutschland geblieben, bis sie nun den Weg nach Amerika antrat.

Spitzwegfälschungen. In der Schweiz sind mehrere Fälschungen von Bildern Spitzwegs festgestellt worden, deren Ursprung wohl noch auf die berüchtigten Fälscher in Hamburg zurückgeht. Es sind sehr geschickt gemalte freie Kompositionen, mehr im Geiste Spitzwegs gehalten als Kopien. Auch dieser bedauerliche Fall wäre zu vermeiden gewesen, wenn nicht wie bei dem Hamburger Prozeß unberufene Experten sogar mit amtlichen Echtheitsdokumenten geholfen hätten, die Wirksamkeit der Fälscher zu unterstützen.

Finnische Ryen werden durch Vermittlung der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums gezeigt. Es sind Zeugnisse einer echten, bodenständigen Volkskunst, und Finnland ist mit Recht stolz auf diese Knüpfteppiche, die seit Jahrhunderten in Skandinavien heimisch, aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert in größerer Zahl erhalten sind. Denn wenn Technik und Ornamentik die Herkunft aus dem Orient deutlich erweisen, so sind fremde Anregungen doch in einer höchst eigenartigen und selbständigen Weise verarbeitet worden, eben im Sinne einer Volkskunst, die alte Überlieferungen länger zu bewahren pflegt als die von schöpferischen Einzelpersönlichkeiten getragene Kunst, die an den Hauptstätten kultureller Entwicklung zur Blüte gelangt. Aus der festen Knüpfung orientalischer Teppiche wird eine lockere Form, die im Orient kurz geschorene Wolle hängt in langen Stoppen und gibt dem fellartig weichen Gewebe einen feinen seidigen Glanz. Die Muster, in denen östliche und westliche Motive sich durchschlingen, bilden ein freies, großzügiges Ornament, das zum Träger mit natürlichem Geschmack gewählter Farbenharmonien wird. Die Ryen, die als Bettdecken dienten, gehörten zur Ausstattung der Braut. Nicht ohne Glück wurde übrigens neuerdings versucht, die alte Technik wieder zu beleben.

ADOLF MENZEL, SCHLAFENDES KIND. ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

CAMILLE COROT, SINNENDES JUNGES MÄDCHEN

Kunst und Künstler

DIE SAMMLUNG FRANCISCO LLOBET IN BUENOS AIRES

VON

ERNST KÜHNEL

So überraschend die kulturellen Fortschritte sind, die die argentinische Hauptstadt auf verschiedenen Gebieten in den letzten Jahrzehnten verwirklicht hat, als Kunstzentrum wird sie vorerst doch nur mit starker Einschränkung genannt werden können. Das Prunkbedürfnis dieser schnell zu Reichtum gelangten Metropole ist noch nicht genügend ästhetisch temperiert, um sich mit zeitgemäßen Forderungen im Rahmen moderner Entwicklung zu betätigen, und vor allem fehlt es an einer sachlichen und berufenen Kritik, die von höherer Warte aus zielbewußt die vagen Kunstinstinkte der Besitzenden so leitet, daß sie sich als positive Kulturfaktoren auswirken.

Von staatlicher Seite geschieht in dieser Hinsicht so gut wie nichts, und es ist das besondere Verdienst einiger Kunstfreunde, wenigstens in einer bestimmten Richtung den Weg bereitet und das Geschmacksniveau gehoben zu haben. Die Besichtigung ihrer Sammlungen wird zur wahren Labsal inmitten einer Ödenei von luxuriösem Tand und aufdringlichem Prunk und entschädigt bis zu einem gewissen Grade für den Mangel an größerem öffentlichen Kunstbesitz. Sie vermag sogar einen äußerst eindrucksvollen und ziemlich lückenlosen Blick über ein Sondergebiet zu geben, das von den argentinischen Mäzenen in erster Linie gepflegt wurde: über die französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts.

So hat einer der bekanntesten Ärzte von Buenos Aires, Dr. Francisco Llobet, etwa hundert Gemälde, hauptsächlich aus Beständen der Galerie Georges Petit, zusammengebracht, unter denen dem Besucher manche alten Bekannten begegnen, die ihm als verschollen galten. Die Sammlung war im Sommer 1924 im Salon der „Sociedad de Amigos del Arte“

JEAN FRANÇOIS MILLET, DIE HOLZFÄLLER. ZEICHNUNG

in Buenos Aires kurze Zeit ausgestellt und wurde eigentlich erst damals weiteren Kreisen zugänglich. Der Besitzer gab gleichzeitig einen von ihm selbst verfaßten, gut illustrierten Katalog heraus.

Von der Generation um 1830 sind Corot und Delacroix durch je zwei charakteristische Werke vertreten, der letzte mit einer meisterhaft hingestrichenen, kleinfigurigen Geißelung Christi und mit den koloristisch faszinierenden „Arabern auf der Lauer“ (vgl. Robaut No. 1018), Corot mit einem stimmungsvollen „Kreuzweg auf dem Lande“ (Robaut No. 810) und einem seiner entzückenden, an Vermeer heranreichenden Figurenbilder, der „Fillette pensive“ (Robaut No. 1347).

Von Troyon, Daubigny, Harpignies, Dupré hat Dr. Llobet Arbeiten erworben, die diese Epoche französischer Landschaftsmalerei gut verdeutlichen, von Ribot besitzt er die Frau mit dem Hund aus der Vente Coudray (Paris 1908, „Les deux amis“) und von Millet eine überraschend starke Zeichnung, die besser als manches ausgeführte Bild die großen Qualitäten dieses Meisters zeigt, bestechend in der kompositionellen Erfassung und mit geringen Mitteln zu unmittelbarster graphischer Wirkung gebracht („Die Holzfäller“, aus der Sammlung Cornil).

Zu den interessantesten Stücken der Sammlung gehören zwei Gemälde von Boudin, die diesen ersten Lehrer Monets in vorteilhaftestem Lichte zeigen. In dem „Sturm über Antwerpen“ macht er seinem Ruf als dramatischer Wolkenschilderer von hinreißendem Pathos alle Ehre; in dem „Strand von Trouville“ aber (datiert 1867), aus einzelnen Gruppen äußerst geschickt zu einer vielfigurigen, lebendigen Szene zusammengefügt, übertrifft er an raffiniert abgetönter Graumalerei alle in ähn-

EUGÈNE DELACROIX, ARABER AUF DER LAUER

JEAN FRANÇOIS RAFFAELLI, CHAMPS ELYSÉES

licher Richtung unternommenen Versuche und ist hier entschieden mehr als ein bloßer Vorläufer des Impressionismus.

„Die große Brücke in Rouen", von Verkehr wimmelnd, an einem Regentag, dahinter, in der Seinekurve, die anderen Brücken, rechts ein frostiger Stadtteil, breite Hügel als Abschluß und ein schwerer Himmel darüber: ein im Thema glücklicher gewähltes Bild hätte der argentinische Kunstfreund schwerlich ausfindig machen können, um seinen Landsleuten Pissarros Qualitäten eindringlich vor Augen zu führen; wer sie kennt, wird an der munteren Farbigkeit und dem fabelhaft sicheren Strich der kleinen „Dorflandschaft" von 1883 noch mehr Freude haben.

Raffaëlli tritt stark hervor mit drei bedeutenden Werken: einer duftig-zarten Impression vom Quai d'Orsay, einer kontrastreichen, von Licht und Leben vibrierenden Momentaufnahme von den Champs Elysées und einer eben aus der Winterstarre erwachenden Landstraße bei Tauwetter.

Von Sisley erstand Herr Llobet aus der Sammlung Nemes eine Frühlingslandschaft mit hohen Bäumen, und von Claude Monet aus der Sammlung Montaignac die 1894 sehr pastos gemalte Vision der „Demoiselles de Giverny", jener bekannten Gruppe von Getreidepuppen, über denen sich die Morgennebel dunstig lösen, durch eine dunkle Waldkulisse abgeschlossen — sicherlich eines der stärksten koloristischen Erlebnisse des Meisters.

Einen starken und bleibenden Eindruck nimmt man von Gauguins 1879, also noch vor der eigentlichen Epoche von Pont-Aven datierter bretonischer (?) Landschaft mit. Der Besitzer liest das in der letzten Zahl nicht ganz klare Datum „1873"; Berufenere mögen urteilen, ob man das Bild tatsächlich an die Spitze von Gauguins Oeuvre stellen darf.

Guys, Fantin-Latour, Vollon, La Touche, Monticelli, Cazin sind mit charakteristischen Arbeiten zum Teil mehrfach vertreten; die Carrière, Besnard, Cottet fehlen nicht, und eine persönliche Vorliebe scheint Dr. Llobet verleitet zu haben, auch Menard, Guillaumin, Henry Martin und Lucien Simon zu kaufen. Zwei ausgezeichnete Forain seien noch erwähnt.

Ein interessanter Landschafter, der völlig im Rembrandtschen Fahrwasser schwimmt, Georges Michel (gest. 1843), fällt mit seiner „Sablière de

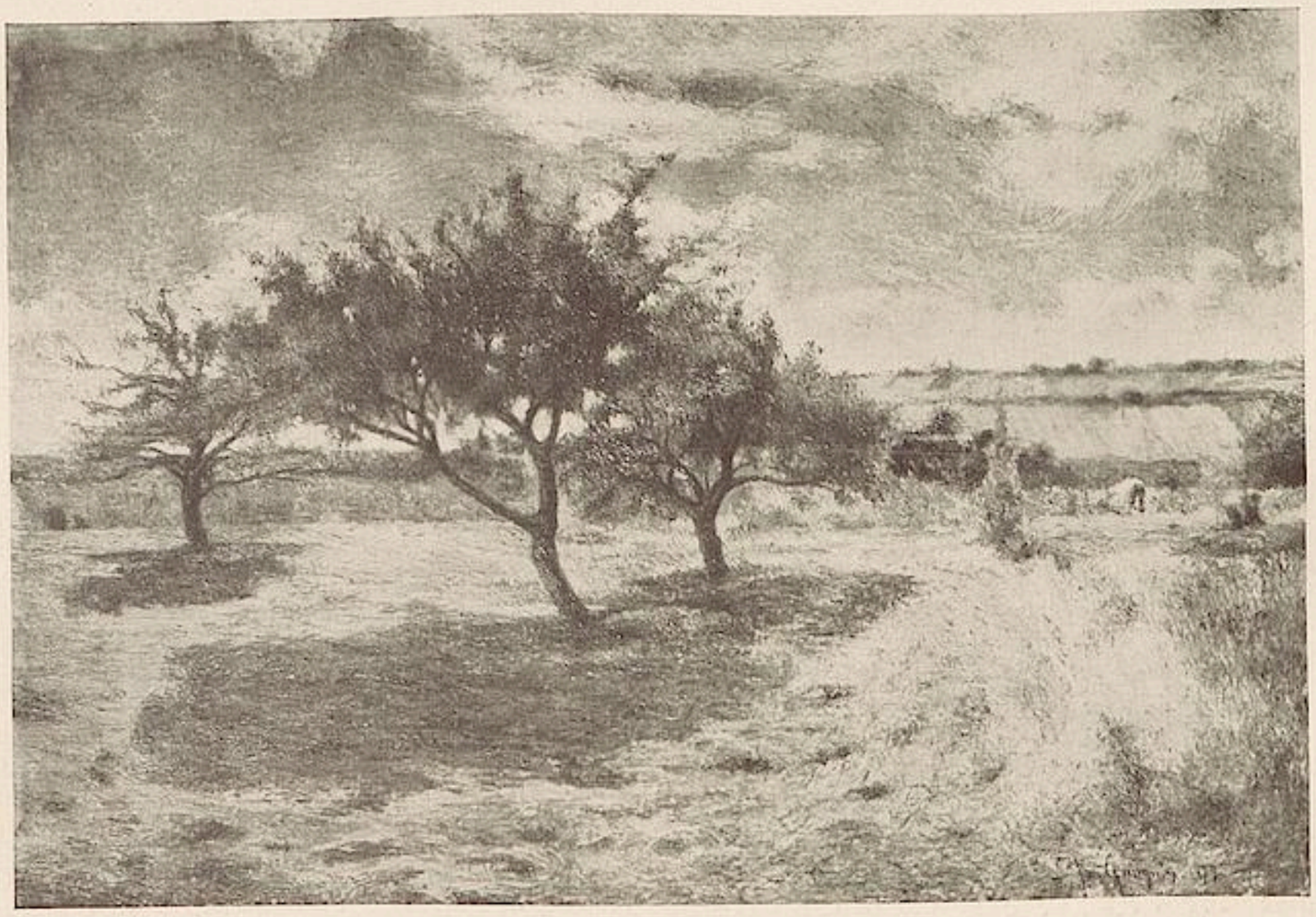
Fontenay“ hier etwas aus dem Rahmen; von Nichtfranzosen sind Constable, Bonington, Jongkind, Eugenio Lucas u. a. mit Einzelwerken in die Sammlung gelangt.

Man darf Herrn Llobet gratulieren, daß er sich gehütet hat, in größerem Maßstabe Arbeiten zeitgenössischer argentinischer Maler zu erwerben; mit sicherem Geschmack hat er sich begnügt, von seinem Landsmann Fader, dem vorzüglichen Zügelschüler, der seinen eigenen, sehr persönlichen Weg gegangen ist, sich einige über ihren heimatlichen Rahmen hinaus bemerkenswerte Landschaften zu sichern.

Die großen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts, die in der Sammlung Llobet nicht vertreten sind, vor allem Manet, Courbet, Renoir, Degas, auch van Gogh und Picasso findet der Kunstfreund im Hause eines anderen Mäzens in Buenos Aires, des Herrn Antonio Santamarina, und selbst in dem kläglich untergebrachten Museo de Bellas Artes erwarten ihn einige ähnliche Überraschungen, deren Genuß er sich allerdings durch ein ziemlich anstrengendes „Vorbeisehen“ an vielen weniger erfreulichen Pinseleien erst redlich verdienen muß.

CAMILLE PISSARRO, FRANZÖSISCHE DORFLANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)



PAUL GAUGUIN, BRETONISCHE LANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)

APOLLON VON TENEA

VON

WILHELM HAUSENSTEIN

Die Altertumskundigen haben der Gestalt, die eine Nische der Glyptothek in München bewohnt, den Namen des Gottes genommen. Sie erkennen nur das Bild eines Jünglings: die Statue sei Denkmal von einem Grab zu Tenea bei Korinth. Der alte Name dient noch zur gewohnheitsmäßigen Verständigung der Liebhaber; sie wissen, welcher rosigbraune Marmor, welche Zucht der Haltung mit diesem stolzen Namen gemeint ist. Und wäre er von der Auserlesenheit des Bildwerks nicht verdient — so jetzt wie je?

Griechenland tritt in dieser Gestalt aus der Feierlichkeit ägyptischer Überlieferung hervor. Die Archäologie wies die Entstehung der Figur in die Zeit gegen 600 vor Christus. Die großartige, ja stilbildende Befangenheit ägyptischer Bildnerei fängt in dem frühen griechischen Marmor an, sich leise zu lösen. Die Kolossalität ägyptischen Bildens nimmt in dem griechischen Bildner, der das Erbe vom Nil trägt, menschliche, lebensgroße, ja schier intime Maße an. Apollon von Tenea ist von irdischer Statur. Die ägyptische Form zerbricht wie die Mächtigkeit einer einfachen Schale — und siehe: es scheint hervor ein griechischer Kern von zarterer, von mehr empfindsamer, von innigerer Bildung. Wunderbarer Augenblick des Übergangs; ein psychologischer Augenblick der Weltgeschichte des künstlerischen und des sittlichen Geistes. Die strenge Fassung ägyptischen Bildens, welche die Antwort an den geschlossenen Stil des Auftretens und Verweilens ägyptischer Götter und Herren ist, wird von dem teneatischen Jüngling nicht eingebüßt — um so weniger, als auch das Ebenbild des frühen Griechen noch dem Geist herrschaftlicher Haltung huldigt; aber von der nämlichen Gestalt nimmt die griechische Liberalität, die eines Tages das Klassische sein wird, ihren ersten Anfang; jene griechische Liberalität, die zwischen dem Aktiven und dem Passiven, dem Befehlen und dem Folgen, dem Gefaßten und dem Entspannten die schöne Mitte findet.

Niemandem, der das Glück hatte, durch ein Gymnasium zu gehen, blieb der Apoll von Tenea fremd. Niemandem, der von griechischer Kunst einen

auch bloß ahnenden Begriff empfing, wurde dies herrliche Bild vorenthalten. Keiner, der nicht durchaus mißleitet war, ging blicklos an der Gestalt vorüber, die zwischen der überlegenen Starre der Ägypter und den bürgerlichen Freiheiten der Aegineten aufgestellt ist. Hier beginnt der Ruhm griechischer Kunst. Von diesem Denkmal sprechen, heißt vertraute Vorstellungen aus der Tiefe der Erinnerungen, ja des Bluts beschwören. Denn wäre das Genie des Teneaten uns nicht im Blute wie ein Beispiel straffer Haltung, sittlicher und leiblicher Disziplin, die zugleich von mildernder Schönheit erwärmt, von kommender Menschlichkeit beschienen wird?

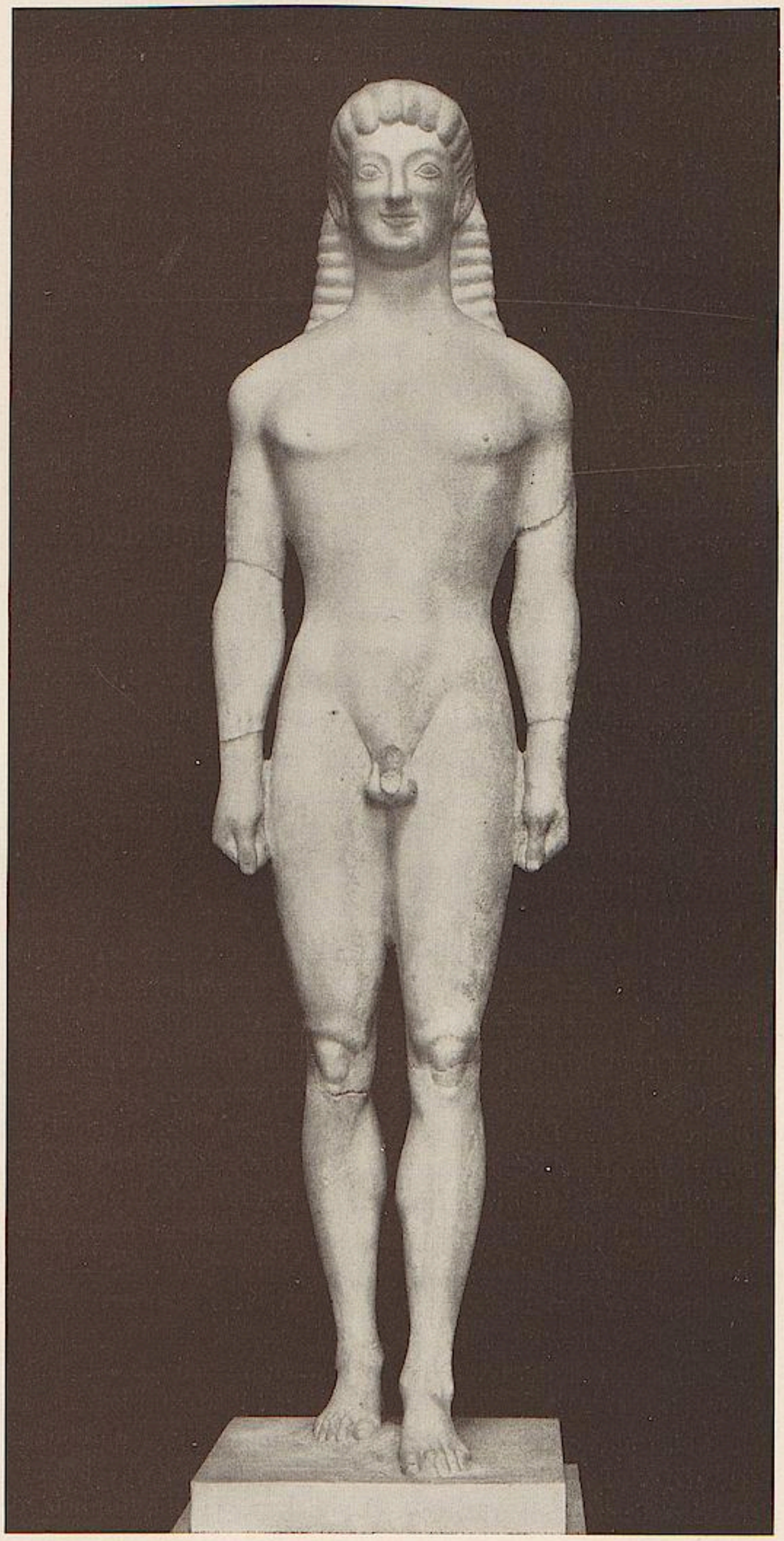
Die Welt ist jetzt fast nur noch an das Schiefe, Krumme, Verbogene und Scheele gewöhnt. Aber dieser Apollon steht aufrecht: gleichsam seine eigene Front, sein eigner Aufriß. Er kehrt die Stirn, den Mund, die Breite der Brust, die straffen Knie geradeaus dem Dasein zu. Er steht nach dem Wort der Altertumskundigen in reiner „Frontalität". Wir heute schleichen in übler Haltung am Rand des Daseins. Er aber, der Teneate, scheint in der Mitte des Daseins errichtet zu sein: ein Maßstab menschlicher Welt, die nach dem Bilde Gottes geformt ist. Ermißt man, was dies ist? Ermißt man den Zustand einer Menschheit, die sich unter dem Segen des Schöpfers in der Mitte des Daseins weiß? Alles um diesen Jüngling ist nur noch Umkreis. Wo er auftritt, da ist Mitte.

Er hat die Würde dieser Haltung von den Ägyptern geerbt. Er hat die Würde dieser Haltung auch verfeinert, und also hat er sie auch sich selbst gegeben.

Wahrlich ist erlaubt, von der Feinheit dieses Werkes zu reden. Ja es ist verstattet, von der Eleganz dieses Bildes zu sprechen. Allerdings bleibt sie eine bedeutende Eleganz; sie spielt nicht, sondern meint sich ernst. Sie ist eine heldische Eleganz. Sie ist eine streitbare Grazie. Sie ist die Eleganz eines Ritters; sie ist die großartige Grazie eines Gottes. In dieser Verhältnismäßigkeit also ist sie spürbar. Doch wiederum bewohnt sie als bedeutende Feinheit auch jeden Punkt dieses Leibes; als heroische Eleganz und Grazie spannt sie jede Pore und gleichsam jede Sekunde der steinernen Gestalt des Lebens.

Eleganz ist der Wuchs des Jünglings. Eleganz ist die edle und menschlich freie Breite seiner Schultern, eine mit Maß gebildete Breite, im Verhältnis zur eingezogenen Schmalheit der männlichen Hüften. Adelige Feinheit ist die Bildung seiner Knie: sie treten nicht, wie die Kniescheiben unedler Körper ohne Zucht, aus dem Profil der straffen Beine hervor, die zwischen Schritt und Stand verweilen und gleichsam beides sind; sondern die Scheiben der Knie liegen tief innen, wie es die echte Schönheit edler Knie ist. Feinheit ist die gesamte Spannung des Leibes von unten nach oben und von oben wieder hinab; Feinheit ist die pfeilgerade Energie der Achse dieses edelsten der Kadetten; Feinheit ist die Gerade des Auftritts, die einem niedergehenden Strahl des Lichts vergleichbar scheint. Diese „Aufrichtigkeit" — Aufrichtigkeit so im sittlichen wie im leiblichen Sinne — scheint aus der Spirale einer Feder ins Gerade emporgeschnellt; sie schießt auf zu ihrer Höhe — gleichsam von der Sehne eines Bogens entsandt. Die Arme liegen an den Flanken; der archaische Künstler — so mag mit Recht gesagt sein — wagte nicht, sie loszulösen und zu heben. Aber er würde sie gar nicht gehoben haben, denn ihre Angeschlossenheit ist ein vornehmes Bild. Sie ziemt dem Ganzen. Der ganze Leib von unten bis oben und wieder von oben nach unten ist selbst wie die Feinheit der Arme gebildet, die mehr aus Unbefangenheit und guter Art ihm entlangliegen als aus Verlegenheit; der ganze Körper gleicht einem muskulösen und knappen Arm; er ist ein schönes Glied am Leib der Menschheit und fast ein Finger des Schöpfers selbst . . .

Feinheit ist das Gleichheitszeichen, das diesen Leib Zug um Zug mit sich selbst verbindet. Überall ist das Elegante. Es ist im Ausdruck des Gesichts, den man im lessingischen Sinne witzig nennen darf. Es ist in der großgestimmten Sublimität des Antlitzes, die der empfindlichen Zeichnung und der gespannten Oberfläche einer mongolischen Maske gleichkommt. Es ist in der aristokratischen Knappheit der Lenden; es ist in der archaischen Ironie der Lippen, die in den Winkeln aufgezogen sind wie zu einem Lächeln, und in den Backen, die prall und hoch unter den Augen sitzen, wie es geistreichen Gesichtern eigentümlich ist. Das Feine ist in den Gelenken, die zu knistern scheinen; es ist in der Erzogenheit, die dem edelsten Begriff von einem Offizier genugtut; es ist im Maß der Schwellung seiner Muskeln; es ist in der



APOLLON VON TENEA

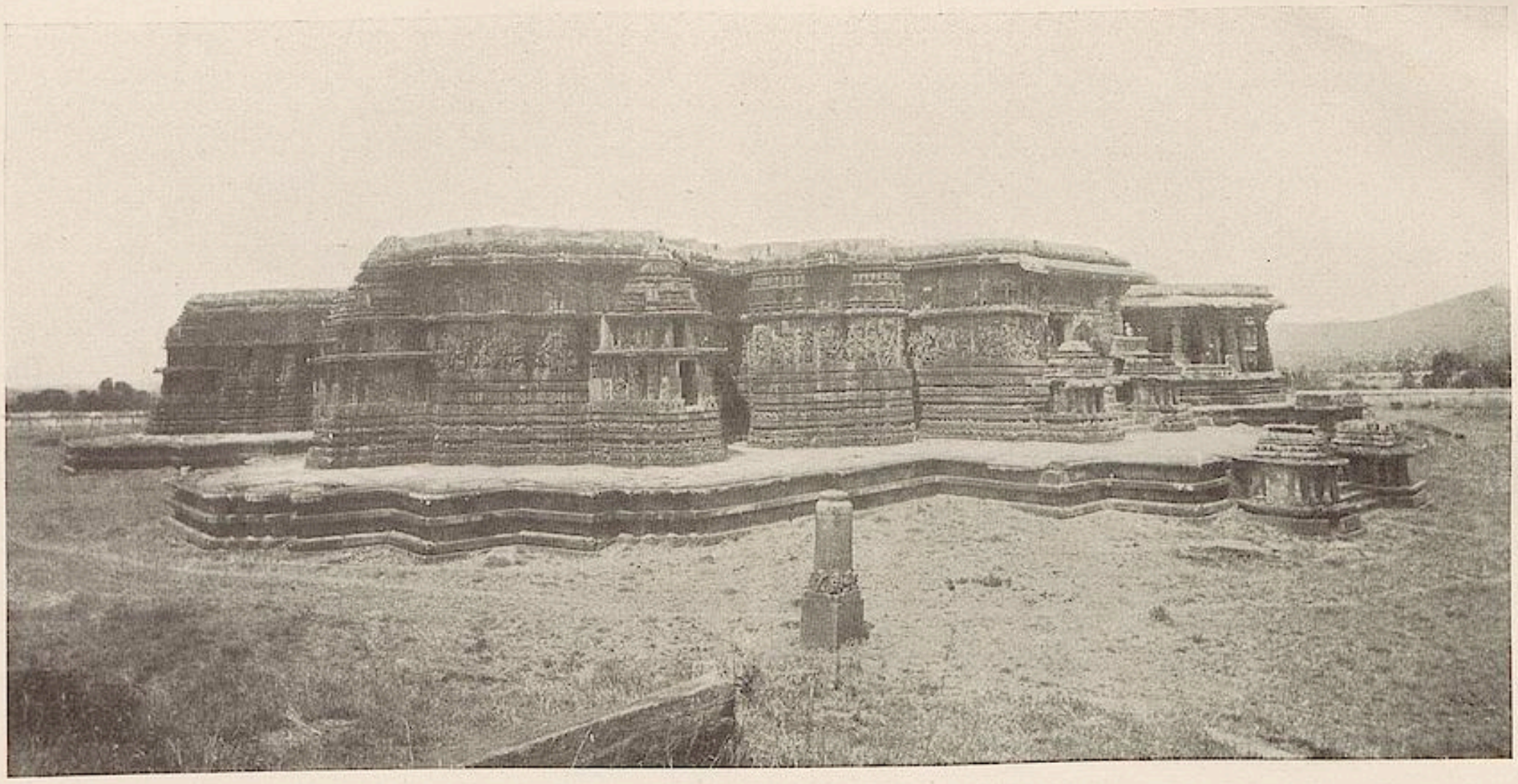
MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

jugendlichen Liebenswürdigkeit des Angesichts und des Entgegenkommens und ist in jener reizenden Naivität, die neben dem Witzigen des Kopfs und neben dem freien Auftritt eines schönen Selbstbewußtseins unmittelbaren Bestand hat. So fein ist die ganze Erscheinung, als wäre ihre Oberfläche über Nadeln gespannt. Sie ist so fein wie die äußersten Feinheiten gotischer Eleganz (— und gewissermaßen ist die archaische Zeit der Griechen eine hellenische Gotik). Fein ist das Spröde, Knappe, Fettlose der Gestalt — ihr „Secco“; fein die fast schneidende Schärfe ihrer Bestimmtheit, die zügelnde Natur ihres Willens; fein ist Gestalt und Gesinnung. Das Beherrscht-Nervöse der Gestalt, die Intelligenz in jedem Muskel, jeder Sehne, jedem Gelenk, die Versammlung aller Initiativen, die diesen Leib und seinen Geist durchspannen — jede Regung dieses so geistigen als leiblichen Daseins wetteifert an Feinheit mit der junkerlichen Zucht des Epheben und mit dem klugen Maß athletischer Schulung, mit dem erprobten und besonnenen Maße des Sports.

Dergestalt elegant ist die Figur, daß es darauf ankam, das Elegante nicht in die Peinlichkeit bloßer Pointen entarten zu lassen. Es war notwendig und dem Hellenen freilich auch selbstverständlich, das Elegante im Großartigen aufzufangen. O wie sehr dies gelang! Keine Feinheit, die Finesse, die kleinlich wäre. Keine Eleganz ohne Wucht. Die feine Oberfläche ist mit weiten Lagen über wenige Punkte der Konstruktion gespannt: Schlüsselbeine, Brust und Rippen, Hüftbeine, Knie, Schienbeine (die leicht geschwungen sind) und über die Höhe des Rists. Dies also ist die ganze Kunst der Figur: mit aller Feinheit ist sie ins Weite gespannt. Auch besagt die Einfachheit der ausgespannten Oberfläche nicht, daß die Figur flach sei. Vielmehr schreitet und steht die Gestalt mit aller Entschlossenheit aus der vollen Tiefe ihrer Plastizität und aus der pompejanisch-roten Nische hervor. Ja alles einzelne stimmt mit dem weiten Plan der feinen Figur überein. Das Haar ist nach der Weise des ägyptischen Haarpflegers kosmetisch geordnet. Der Hals ist stark. Die Augen sind nicht als ein Besonderes ins Seelische zurückgedrängt; sie vereinzeln sich nicht in einer kaum mehr körperlichen Tiefe; klar vorgewölbt liegen sie, Form auch sie, wie der ganze Körper Wesen ist, in der konvexen Linie des Profils. Wie konnte es anders sein? Es bedurfte nicht einer eigentümlichen und gar psychologischen Ausbildung des blickenden Auges, da doch der ganze Leib von Geist elektrisch, von Seele lebendig ist . . .

Es ist Mittag — und es ereignet sich Merkwürdiges, Erschreckendes. Durch die runde Luke der Kuppel fällt ein Strahl der Sonne des Gründonnerstags auf den antiken Gott, der ein sterblicher Jüngling ist. Der Schein fällt auf das Haar, das hinter der linken Wange niederrollt. Bald fällt er auf die Wange selbst, nun auf den Scheitel, auf die Nase, auf das Kinn; ein Schlagschatten vom Kinn liegt auf der Säule des Halses gleich einem Pharaonenbart. Jetzt gleitet der Strahl zur rechten Wange und schon zu den Wülsten der Frisur auf der rechten Seite. Dies ist das Spiel von vier oder fünf Minuten. So schnell dreht sich die Welt . . . Nun ist wieder gleichmäßige Helle — ein wenig graue zuerst, dann Helle ohne Partei. Der Marmor der Figur nimmt gänzlich die vorige Farbe zurück; er steht wieder rosig wie berauchter Meerschaum, gelblich wie Elfenbein, ja fast wie Bernstein, zuweilen auch wie eine Ahnung des rötlichen Brauns der Terrakotta. Es ist die Farbe der naiven Gesundheit, und sie macht eine bezaubernde Harmonie ihrer unterschiedlichen Feinheiten.

Was war dies? Ein Gruß der Passionszeit an den antiken Gott, der keine Leiden kennt und keine Kreuze ahnt? Weihe des christlichen Himmels auf dem Erbe der Antike, das uns geblieben ist? Eine innige, zärtliche, eine metaphysische Auszeichnung des Hauptes — dennoch also nur des Hauptes? Die Sonne kam, wie Christus nach der Antike gekommen ist. Wahr ist, daß Apollon aus Tenea nie so schön war, wie in diesem Augenblick, der seinem heidnischen Kopf die höhere Schönheit der Aura schenkte. Es war schier unmöglich, nicht zu weinen. Denn der Schönheit des Teneaten, die so ganz schien, so vollkommen, wurde nun noch die Schönheit des Rührenden geschenkt, hinzu zum Feinen, hinzu zum Großen — die Schönheit des Rührenden, welche die höchste Schönheit ist. Zwar bricht sie die Einheit des Leiblichen, ja die Einheit des Geistes, der aus dem Leib gelassen schimmert; allein was tut dies, wenn nun ein Punkt gesichtet ist, der noch über der Höhe des Scheitels der aufrechten Griechen liegt?



HALEBID, HOYSALESHWARA-TEMPEL. GESAMTANSICHT

AUS MEINEM OSTASIATISCHEN REISETAGEBUCH

VON

WILLIAM COHN

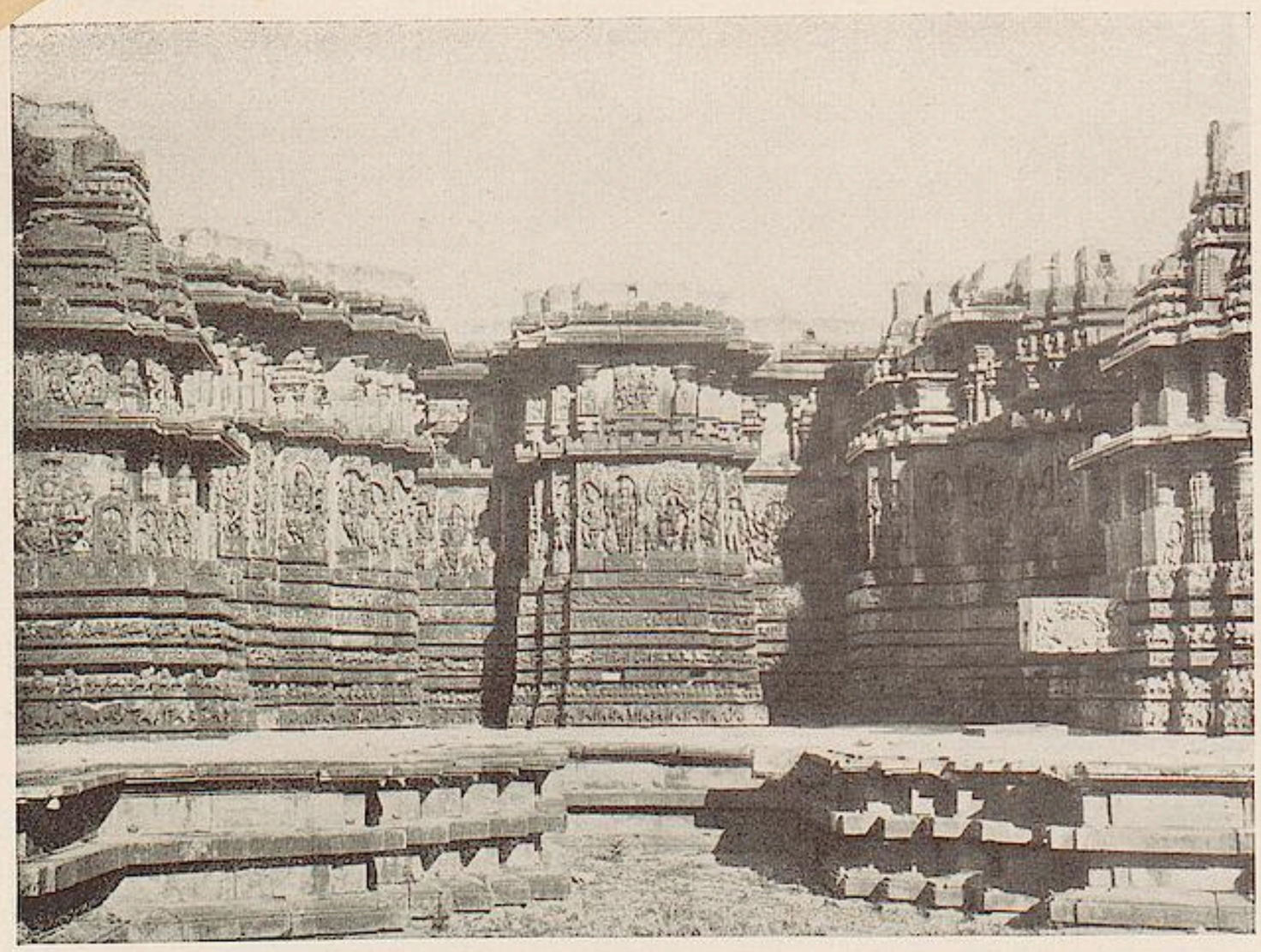
IV: Fahrten durch das Hochland von Dekhan

Halebid, den 17. Dezember 1924.

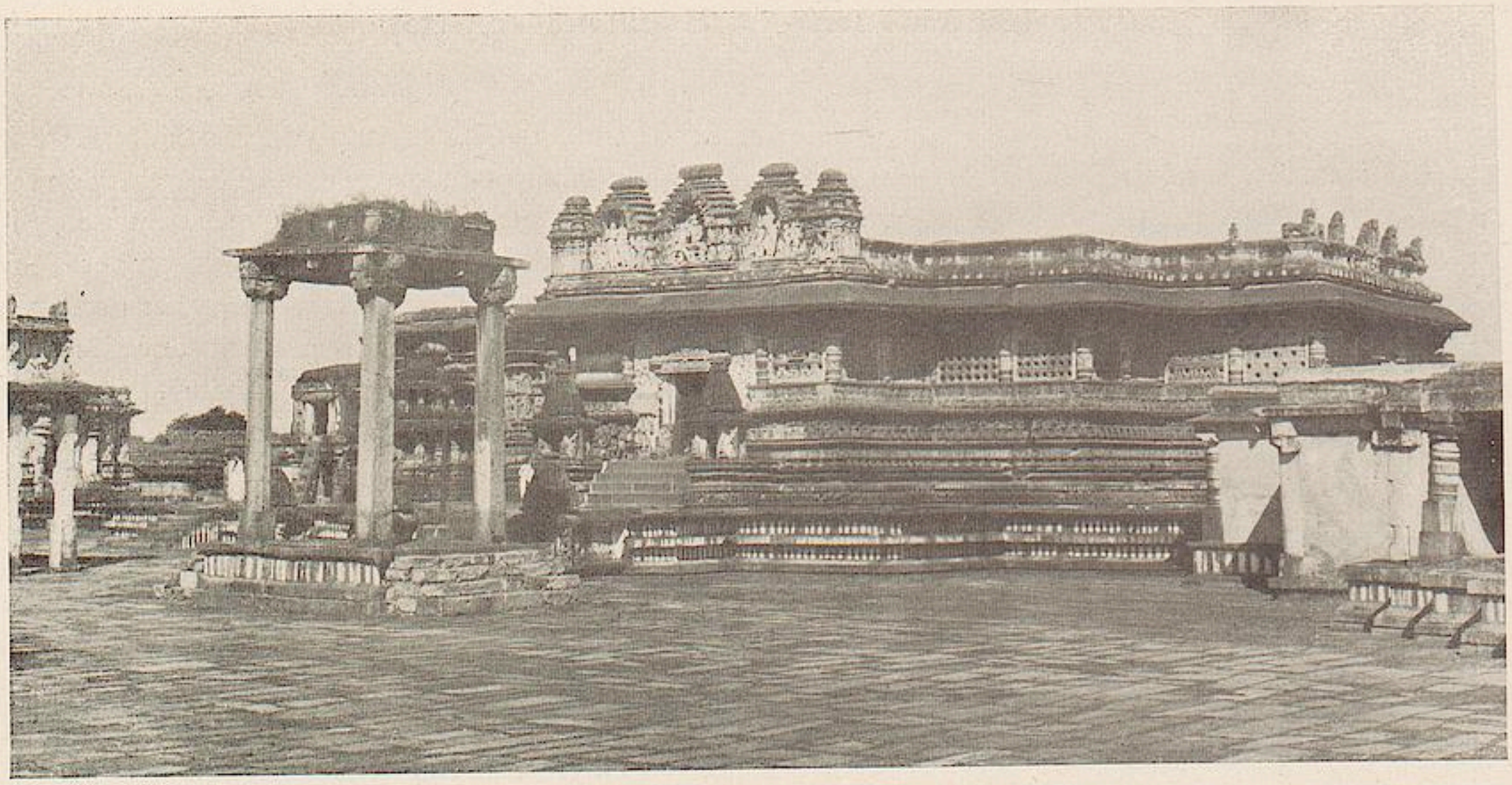
BELUR, KESAVA-TEMPEL. EINE DER VIERZIG KONSOLENFIGUREN. TÄNZERIN

Ich sitze auf der Veranda des Rasthauses von Halebid. Tiefe Stille, nur dann und wann unterbrochen von dem beängstigenden schrillen Schreien der wilden Pfauen. Mondschein beleuchtet eine herrliche Landschaft. Dicht vor mir die düstere Silhouette der Tempelgruppe. Hinter ihr der silbern glänzende Spiegel eines großen Sees, an dessen gegenüberliegenden Ufern sich dicht bewaldete Berge hinziehen. Eben flackern auf einer Höhe Lichter, die sich unruhig hin und her bewegen. Ferne dumpfe an- und abschwellende Trommelwirbel ertönen: ein Wallfahrtstempel, in dem in der Nacht Angehörige der Sekte der Lingayats einen Gottesdienst zelebrieren. Viele Bewohner von Mysore gehören dieser Sekte an, deren Bekenner durch ein Metallbüchschen auffallen, das sie an einer Schnur um den Hals tragen und das ein winziges steinernes Linga, das Symbol des Gottes Shiva, enthält.

Das Rasthaus von Halebid, das wir von Belur in nur einstündiger Autofahrt erreichten, war von dem Deputy-Collector und seiner Familie besetzt, demselben, den wir bereits aus Belur vertreiben mußten. Er rüstete sich gerade zum Aufbruch. Drei schwere zweirädrige Ochsenkarren standen bereit, je einer für das Gepäck, für den



HALEBID, HOYSALESHWARA-TEMPEL. TEIL DER WESTFASSADE

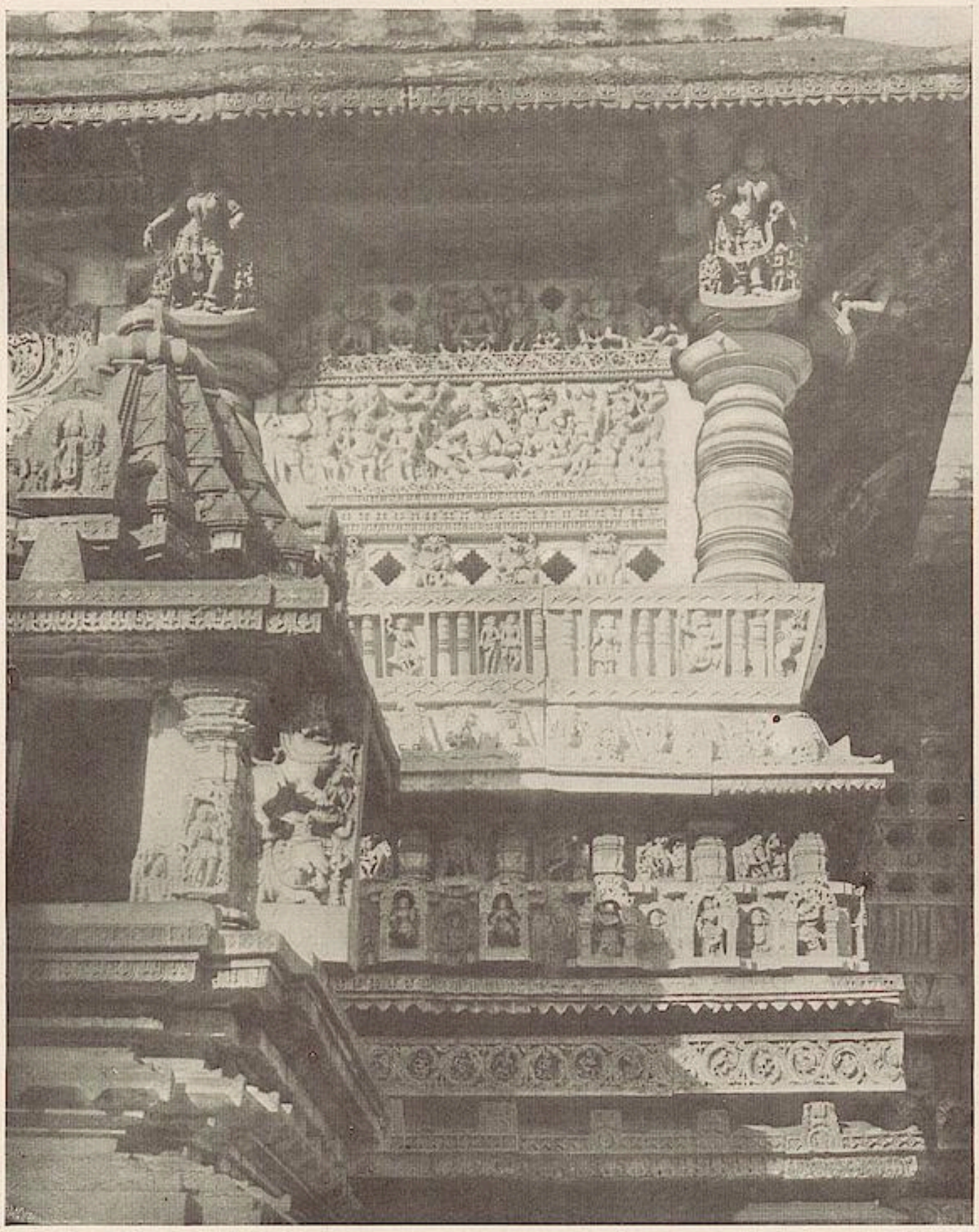


BELUR, KESAVA-TEMPEL. HOF UND SÜDANSICHT

männlichen und für den weiblichen Teil der Familie, die aus der Gattin des Beamten, seinen drei Töchtern und drei Enkelkindern bestand. In solcher Begleitung macht er seine Inspektionsreisen, von Rasthaus zu Rasthaus, wochen- und monatelang, etwa fünf Kilometer die Stunde. So reisen noch heute zahllose Familien in Indien. Das Auto neben dem Ochsenkarren auf der Landstraße, das sind so recht Symbole des heutigen Indien. Begeisterte Aufnahme aller technischen Errungenschaften des Westens neben treuem Festhalten an uralten Gewohnheiten. Wir hatten schon in Belur mit dem Deputy-Collector — die Stellung entspräche etwa der eines Regierungspräsidenten bei uns, für einen Inder einer der höchsten erreichbaren Posten — Höflichkeiten ausgetauscht. Nun gab er sogar kurz vor seiner Abreise meiner Bitte nach, ihn mit den Seinigen photographieren zu dürfen, ein seltenes außerordentliches Zeichen von Vertrauen und Zuvorkommenheit. Wir waren entzückt von der Schönheit und der Anmut der jungen Frauen. Scheu und schüchtern wie Rehe kamen sie herbei in ihren prächtigen bunten Seidengewändern, in denen ein von der dunkelen Hautfarbe wunderbar abstechendes Rot und Gelb vorherrschte. Auch in ihren Gesichtszügen lag etwas wie von jungen Tieren, etwas Noch-nicht-Erwachtes, von Gedanken Unberührtes, wie man es so oft bei jungen Frauen des Orients — von Kleinasien bis nach Japan hin — findet als Folge der strengen Abgeschlossenheit, in der sie vegetieren. Schmale lange Köpfe, die von glänzend schwarzen glatten Haaren umrahmt sind. Nase, Augenbrauen und Mund von einer unendlichen Feinheit der Zeichnung. Große dunkle Augen blickten uns neugierig und furchtsam zugleich an. Es war ein Bild, wie es die Miniaturmaler der Rajput-Schule so oft mit spitzigem Pinsel und leuchtenden Farben gezeichnet haben. Wir sahen noch dem Aufbruch zu. Die weiblichen Mitglieder mit den Kindern wurden in dem niedrigen Karren dicht zusammengepfercht. Die Vorhänge ließ man trotz der Hitze herunter, als Schutz vor den Blicken der Männer. Dann setzte sich die Karawane schwerfällig holpernd in Bewegung und war bald in dichten Staubwolken verschwunden.

Der große Tempel von Halebid liegt außerhalb von jeder Siedelung und ist nicht mehr in Benutzung. Im Vorhof weiden Schafe, der Hirte ist auch der Wächter des Tempels. Die Tempelgruppe von Belur liegt dagegen in einem Städtchen. Hier wird noch Gottesdienst abgehalten. Wir hörten um Mittag die eintönigen Litaneien der Brahmanen. Gläubige gehen in den Höfen und Säulenhallen ein und aus. Das Sanktuarium durften wir nicht einmal betreten. Am Tempeleingange befindet sich ein viel benutzter Brunnen, aus denen die Frauen an langen Seilen mit graziöser Bewegung über ein Rad Wasser in glänzenden Messingkrügen heraufseilen und nicht minder hoheitsvoll wie antike Kanephoren auf ihren Köpfen nach Hause tragen. Der Tempel zeigt die Spuren wiederholter, etwas roher Restaurierungen. Auch Anbauten wurden im Laufe der Jahrhunderte hinzugefügt. So betritt man den Hof durch zwei Gopuras (Tortürme) im reinen südindischen Stile aus späterer Zeit, die die niedrigen Häuser und Hütten des Städtchens überragen und den Weg zum Gotteshaus weisen. Noch manches andere ist spätere Zutat. In Belur sowohl wie in Halebid fehlen die für den Dekhanstil charakteristischen getreppten Dachaufbauten. Halebid ist vielleicht nie vollendet worden. Beide Tempel wurden von den Muhamedanern unter Malik Kafur im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts mehr oder weniger zerstört. Ihre Errichtung geht auf die Hoysala-Könige zurück, die, im zwölften Jahrhundert zur Regierung gelangt, im dreizehnten Jahrhundert die mächtigsten Herrscher auf dem Dekhan wurden und Beluhur (Belur) und Dorasamudra (Halebid) zu ihren Hauptstädten machten. Die Tempelgruppe von Belur gehört dem Anfange der Dynastie, die von Halebid ihrem Ende an. Die beiden großen Tempel und einige kleinere sind die einzigen Reste der glänzenden Vergangenheit.

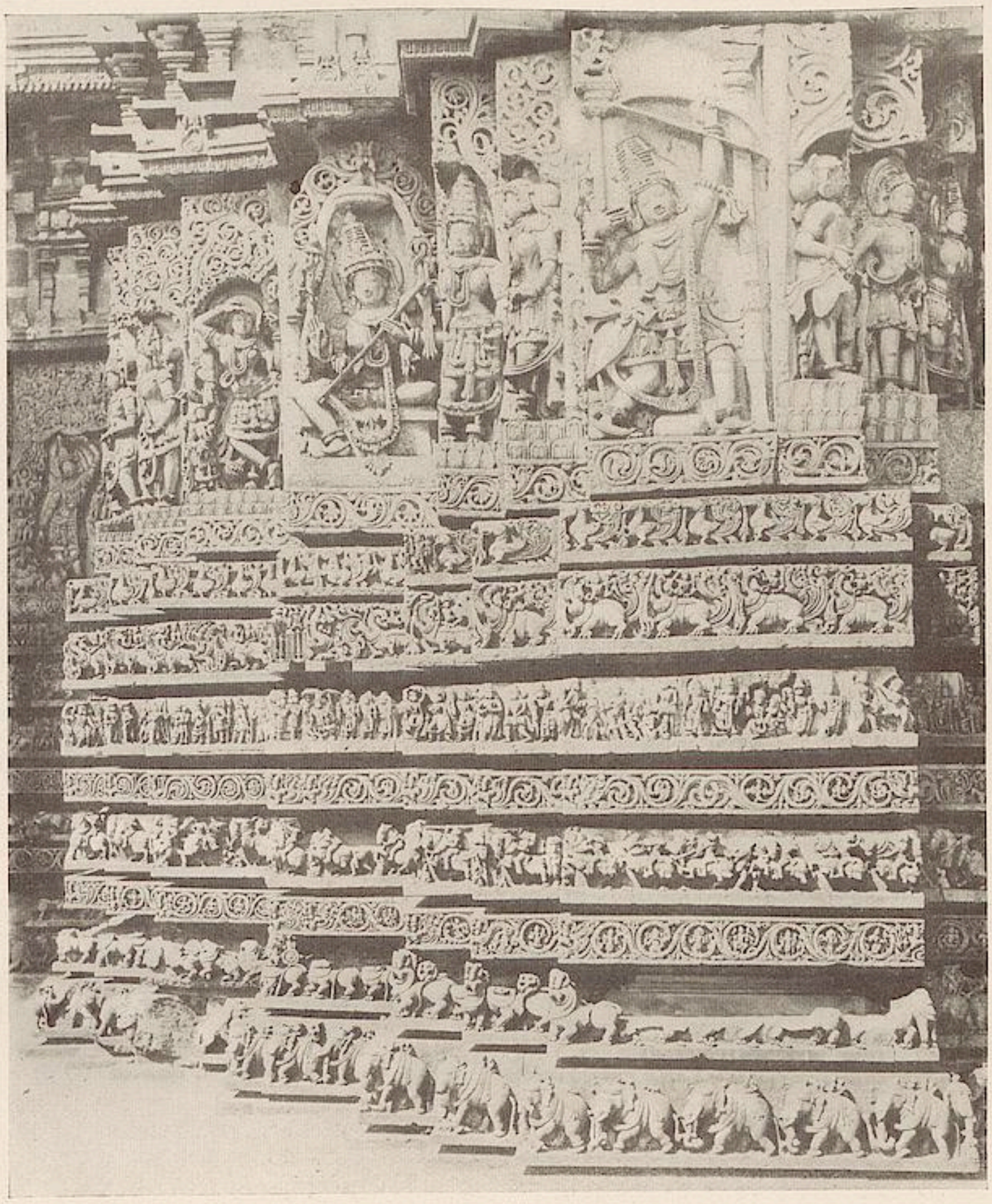
Die Tempel von Belur und Halebid sind die Hauptwerke eines besonderen indischen Baustiles, dem man verschiedene Namen gegeben hat, der am besten aber Dekhanstil genannt wird, obwohl viele auf dem Dekhan befindliche Tempel nicht in diesem, sondern in südindischem Stile erbaut sind. Auf dem Hochland stoßen eben die Einflußsphären der südindischen und der Dekhanstaaten zusammen und überschneiden sich nicht selten. Die Grenzen zwischen ihnen wechseln unaufhörlich, entsprechend den unaufhörlichen Kämpfen, die die verschiedenen Staatengebilde auszufechten hatten. Der bekannte englische Kunstforscher Havell hat wiederholt scharfe Einwendungen gegen die Einteilung



BELUR, KESAVA-TEMPEL. TEIL DER FASSADE AM ÖSTLICHEN EINGANG MIT EINER DER ZEHN RELIEFIERTEN FENSTERFÜLLUNGEN UND EINEM DER ZWÖLF VORGELAGERTEN PAVILLONS

der indischen Baukunst in verschiedene Hauptstile gemacht und der Wiener Kunsthistoriker Ernst Diez ist ihm hierin in seiner im „Handbuch der Kunstwissenschaft“ jüngst erschienenen indischen Kunstgeschichte gefolgt. Beide Autoren versuchen die Stilunterschiede in der indischen Baukunst nicht geographisch und zeitlich, sondern allein religiös und symbolisch zu erklären. Sicherlich sind auch in Indien Religiosität und Symbolik wichtige Grundpfeiler der verschiedenen Stile, ich fürchte aber, man übertreibt in der heutigen indischen Kunstgeschichtsschreibung diese Dinge bei weitem. Entscheidend für die Formenbildung ist, genau wie bei uns, die geographische und völkische Bedingtheit. In der Tat stoßen Havell und Diez hier überall auf Schwierigkeiten und erschweren durch ihre Theorie das Verständnis für die Wege der indischen Architektur. Wer durch die verschiedenen indischen Landesteile reist, dem ist das Auftreten der neuen Stile zusammen mit neuen Sprachen und Gesichtern und das allmähliche Übergehen eines Stiles in den anderen eines der anregendsten Erlebnisse.

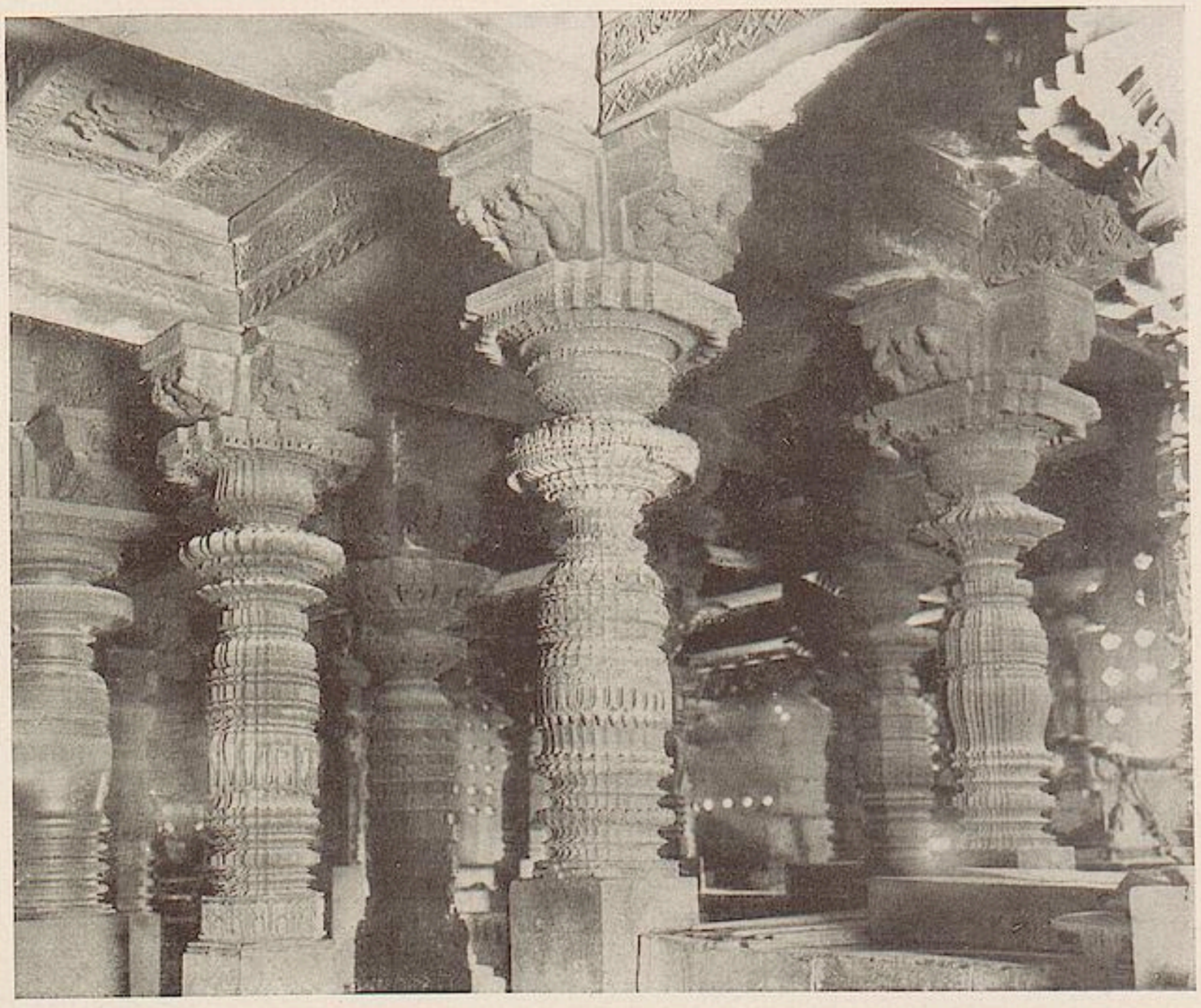
Der Dekhanstil, wie er uns in den Tempeln von Belur und Halebid und in vielen anderen Denkmälern entgegentritt, ist ein Stil von höchster Eigenart, dessen Bedeutung bisher nicht genügend erkannt wurde. Man sollte ihn nicht als eine Verschmelzung von süd- und nordindischen Elementen hinstellen, wie es allgemein geschieht. Vielmehr scheint er in paralleler Entwicklung aus denselben Urbestandteilen erwachsen zu sein, wie die beiden anderen Stile. Sein Werdegang ist bisher noch nicht ernsthaft untersucht worden. Wir müssen uns damit begnügen, seine vollausgebildete Eigenart zu umreißen. Sehr geringe Höhenentwicklung. Mit den jetzt fehlenden Dachaufbauten würden die Tempel kaum höher als etwa fünfzehn Meter messen. Beträchtlicher erscheint schon die Längenentfaltung der Fassade, und zwar vor allem durch die vorgelagerten Pavillons und durch den stern- oder kreuzförmigen Grundriß, der die Wände bald weit hervorschiebt, bald scharf zurückdrängt, so daß überall Ecken, Kanten und Einschnitte entstehen. In Halebid verfügt der Bildhauer zum Beispiel über Flächen von mehr als zweihundert Metern Länge. Die Innenräume haben dementsprechend höchstens den Charakter von düsteren winkligen Kapellen. Nirgends ist eine befreiende Raumwirkung erstrebt. Nimmt man zu diesen Lösungen hinzu, daß die Gebäude sich auf breiten vorstehenden Terrassen erheben, die allen Auszackungen des Grundrisses folgen, so erkennt



HALEBID, HOYSALESHWARA-TEMPEL. TEIL DES SOCKELS UND HAUPTFRIESES

man, daß solche Anlagen nicht architektonisch in unserem Sinne und für die Fernsicht, sondern allein für den sie Umwandelnden geschaffen worden sind, wie in der Tat die Umwandlung heiliger Stätten oder Monumente zu den wichtigsten religiösen Zeremonien aller indischen Religionen seit alters gehört.

Was sich dem Auge des Umwandelnden darbietet ist nun von einem so überwältigenden Reichtum, daß es nicht möglich erscheint, in kurzen Worten auch nur die Hauptzüge herauszuheben. Die Fassade ist aus drei deutlich scheidbaren Teilen zusammengesetzt: dem Sockel, dem Fries oder den Fensterfüllungen und dem Hauptgesims. Darüber erhebt sich das mehrfach gestufte, von einer Kuppel gekrönte Pyramidendach. Der Sockel seinerseits baut sich wieder aus sechs oder acht Bändern auf. Alle diese Gliederungen sind mit Freifiguren und figürlichen Reliefs aller Gerade, mit einer Ornamentik von unerhörtem Erfindungsreichtum und mit Säulen und Pfeilern von unendlicher Mannigfaltigkeit übersponnen. Es gibt keinen Zoll unbelebter Fläche. Einen Steinquader vom Meißel unberührt zu lassen, muß dem Inder als Gotteslästerung erschienen sein. Man stelle sich vor, wie solche Fassaden wirken, wenn die auf- oder niedergehende Sonne der Tropen ihre scharfen Lichter und ihre tiefen Schatten spielen läßt. Man glaubt kein Bauwerk vor sich zu haben, sondern ein herrlich verziertes Kleinod, geschaffen zu Ehren der Gottheit. Die gesamte indische Mythologie wird in den Skulpturen lebendig; sie singen in unerschöpflichen Variationen von



BELUR, KESAVA-TEMPEL. INNERES MIT EINIGEN DER ZWANZIG SÄULEN UND PFEILER

Liebe, Tanz und Kampf. Alles ist in leidenschaftlicher Bewegung, nein nicht in Bewegung, sondern in orgiastischem Taumel! Die Plastik des Dekhanstiles hat nicht mehr die klassische Großartigkeit der Werke der Guptaperiode. Die Spätzeit hat eingesetzt. Die Körperbehandlung ist realistischer, das Spiel der Konturen weniger ausdrucksvoll. Schmuck und Zierat drängen sich bis zur Überladung hervor. Dennoch sind die Skulpturen weit entfernt von der Nüchternheit und Oberflächlichkeit der indischen Kunst der letzten Jahrhunderte. Es erscheint sogar überraschend angesichts der Überfülle der Skulpturen, ein wie hohes Niveau aufrecht gehalten ist. Rein technisch haben wir wahre Wunderwerke vor uns. Und den Meistern muß es bewußt gewesen sein, daß sie individuelle Künstler waren. Denn wiederholt setzten sie ihre Namen unter ihre Schöpfungen, ein in Indiens religiöser Plastik nur sehr selten beobachteter Vorgang.

Stunden und Stunden, vom kühlen Morgen über die brennende Mittagshitze bis zum Abend, wo man zu frösteln anfängt, Tag für Tag, weilten wir bei den Tempeln, mit Fernglas und Kamera ausgerüstet. Immer wieder entdeckt man neue eigenartige plastische Motive und neue Reize des ornamentalen Schmuckes oder des Grundrisses. In den verschiedenen Tageszeiten sind die Fassaden kaum wiederzuerkennen. So verschiedene Effekte bringt die Beleuchtung hervor. In Belur begleitete uns der recht unterrichtete Oberpriester des Tempels und der Arzt des Ortes, der, Mitglied der theosophischen Gesellschaft, seine Kranken nach alten vedischen Prinzipien zu heilen versucht, in Halebid waren wir allein. Als wir uns zur Abreise rüsteten, wurde uns klar, daß die Zeit kaum dazu hingereicht hatte, auch nur die Überfülle der Darstellungen zu betrachten und sich über die sinnvolle Gliederung der Anlagen Rechenschaft zu geben. Zum Glück beginnt die Regierung von Mysore mit einer ausführlichen Publikation der Hauptdenkmäler des Landes. Sie verdienen es nicht weniger, als die älteren Monumente Indiens, die bisher allein vor den Augen der europäischen Indologen Gnade gefunden haben. (Fortsetzung folgt.)

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, ABSCHIED. STUDIE ZU DEN FRESKEN DER VILLA MASSIMI. ZEICHNUNG

OVERBECK UND SEIN KREIS

AUSSTELLUNG IM BEHN-HAUS ZU LÜBECK

VON

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Die etwa vorgefaßte Meinung, diese Ausstellung sei nur eine Sache vergangenheitskramender Wissenschaftlichkeit, fällt, wenn man sie eindringlich betrachtet hat, und es ließe sich auch theoretisch der Zusammenhang mit den Gegenwartsströmungen, soweit das Formale in Betracht kommt, leicht nachweisen: die Leute der „neuen Sachlichkeit" finden hier zum Teil ihre Ahnen. Aber die Schönheit aufzuspüren, welche uns Heutigen berührt, dazu bedarf es gelassener Hingabe und freundwilliger Versenkung. Denn die Kunst des Lübecker Patriziersohnes Friedrich Overbeck, der 1810 mit einigen Gesinnungsgenossen in einem verlassenen Kloster zu Rom die Lukasbrüderschaft zur Erneuerung der religiösen Malerei gründete, diese Kunst ist durch einen Schleier von uns getrennt, der durchwoben ist von dem, was das neunzehnte Jahrhundert uns gebracht hat, von den Silbernebeln Corots bis zu den Feuersäulen van Goghs, von den dunkelmächtigen Hesperidenhainen des Marées bis zu Renoirs leuchtender Fülle, durchwoben auch von dichten, zähen Vorurteilen: diese Malerei sei starr und bunt, tot und trocken.

Lösen sich vor unserm Blick in der reichhaltigen (von Dr. Carl Georg Heise mit großer Liebe zusammengebrachten) Ausstellung erst ein wenig die Konturen der Persönlichkeit Overbecks aus der Menge der Gleichstrebenden los, so spüren wir alsbald den Anhauch einer schlichten, etwas weiblich-zarten, durch Gefühlsinnigkeit und Wahrhaftigkeit wärmenden Größe, bewirkt durch die vorbildliche Einheit von Leben und Werk, spüren ihn zunächst in den Zeichnungen

PETER CORNELIUS, GRABLEGUNG. UNVOLLENDET

und Bildnissen, dann aber auch vor den religiösen Darstellungen, ihrer Ausgewogenheit, dem Adel von Geste und Gewandung. — Hoheitsvoll und mit milder Gebärde steht Christus am Ostermorgen vor der kniend Hingesunkenen, die Felsengruft hebt sich dunkel von den morgendlich klaren Bergzügen des Horizonts und dem umbuschten, leicht verschleierten Flußtal, zu dem die zwei Jünger hinabschreiten, fern, und von seitlichen Strahlen beleuchtet. — Wo ist hier Härte und Buntheit, wo gar Trockenheit und Kälte?

Freilich gebietet wägende Prüfung, zu sagen, daß bei der Mehrzahl der religiösen Bilder und zumal bei denen der schwächeren Genossen nur Einzelheiten uns beglücken, während die Gesamtwirkung das Herz nicht berührt. Denn Overbeck war nicht der Gewaltige, aus eigenem Sehergeist das zu schaffen, was in natürlicher Weise nur aus der großen Gemeinschaft der Gläubigen entsteht. So bleibt seiner Frömmigkeit etwas wie Sehnsucht nach den alten Zuständen verhaftet, genährt von den Bildern der Alten, etwas Abseitiges, Sektenhaftes, fern seinem Volke: Romantik. Und so haben wir Heutigen denn den reinsten Genuß vor seiner schlichten Darstellung eines italienischen Landmädchens (Vittoria Caldoni). Das volle Oval in die Hand gestützt, blicken uns die Augen gerade an, kindhaft-klar, ohne Verschwiegenheiten und Hinterhalt. Die ruhige Plastik in all ihrer Selbstverständlichkeit, das Stück Landschaft dahinter, das bei aller Schönheit doch durchaus Hintergrund bleibt, die farbige und lineare Harmonik dieses Bildes ergibt ein phrasenloses Meisterwerk, dessen hoheitsvollen Geist wir dann später, nach dem Heroischen gesteigert, aber ohne die menschliche Wärme, in Feuerbachs Römerinnen wiederfinden.

Unter den Genossen, die oft nur eine kurze Wegstrecke mit ihm gingen, ist Julius Schnorr v. Carolsfeld einer der wenigen, der sein ganzes Leben der nazarenischen Idee treu blieb. Er hat später die populäre Bilderbibel geschaffen, und überhaupt sind bis zu Josef v. Führich hin schöne Wirkungen auf dem Gebiet der Illustration von dem römischen Kreise ausgegangen. Schnorrs Zeichnungen sind meisterlich: In den Rohrfederskizzen zu den Massimi-Fresken läßt die schöne, mehr kraft- und füllegeladene als auswägend geglättete Komposition von fern an die Krönung des Werkes der Deutsch-Römer, an Hans von Marées denken. Auf Schnorrs Bildern herrscht eine tiefere, waldigere, schwärzliche Farbigkeit, das Landschaftliche ist sehr gefühlt, aber nicht so glücklich eingeordnet wie bei Overbeck. Leidet darunter etwas die Einheit des (frühen) Bildes „Der heilige Rochus Almosen verteilend“, so entschädigt uns innige und präzise Individualisierung der Figuren: die hagere Frau im Profil ist tief unsentimental gesehen, sie steht dort unvergeßlich einprägsam in harter, fast edel zu nennender Abgezehrtheit.

Seltsam und erstaunlich ist der Einfluß des stillen Over-

beck auf den genialisch-harten Cornelius. Wir irren wohl nicht in der Annahme, daß die ungeheure Macht des gelebten Beispiels mehr als Wort und Theorie ihn bezwungen hat. Dieser Einfluß mag fruchtbar gewesen sein in der Zusammenarbeit an den Fresken der Casa Bartholdy, aber was man an „nazarenischen" Bildern des Cornelius in Lübeck sieht, wirkt wie ein Muskelmensch in zu engem Gewande. nissen, wird der starre Mann endlich weich und dem Lebendigen aufgeschlossen. —

Ein reicher Kranz von Genossen umgibt in Lübeck diese Drei, und die Grenzen des nazarenischen Hauptthemas werden bis zur Biedermeiermalerei, der römischen Landschafterschule, der eigentlichen Romantik und der Illustration geführt, aber nicht überschritten. Manche Entdeckung ist zu

FRIEDR. OVERBECK, OSTERMORGEN

Die Ausdrucksgeladenheit der Köpfe wird zur Grimasse, besonders peinlich, wenn Sanftheit und Milde ausgedrückt werden sollen, wie in der „Heiligen Familie". Doch gibt es Einzelheiten von großer Schönheit, auch farbig (farbig im Sinne einer emailhaften Miniatur). So auf der unvollendeten „Grablegung" und den „Klugen und törichten Jungfrauen", wo sich ein großartig konzipierter regenbogiger Engel über die Allzublassen beugt. Besonders stark wirkt der Saal mit seinen Zeichnungen: hier, in einigen Bildmachen, manches liebliche Blatt freut uns auch bei den Geringeren und den Ausläufern, manches freilich enthält schon gefährliche Keime des alsbald einsetzenden Verfalls zu leerer Devotionalien-Malerei. —

Bei einem Rückblick auf die Ausstellung müssen wir uns gestehen, daß Overbeck mit zweierlei nicht einverstanden wäre: nicht mit ihrer höchst geschmackvollen Einordnung in den heiter-weltlichen Klassizismus des köstlichen Behn-Hauses, in dieses Denkmal einer Welt, die er geflohen

PETER CORNELIUS, KINDERBILDNIS. ZEICHNUNG

FRIEDR. OVERBECK, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

und mit den kahlen Klostermauern von S. Isidoro vertauscht hat —, und nicht mit unserer Betrachtungsart, als welche ihre Ergebnisse wesentlich von einem ästhetischen Interesse herleitet. Denn er wollte für seinen Glauben wirken, nicht „Kunst" machen. Wir aber wollen und können auch nicht mit kaltem Messer etwa formale und Gefühlswerte trennen, sondern wir spüren, wie erst das Einfließen dieses großen Gefühls, diese Einheit von Kunst und Leben, die Persönlichkeit so ausgeweitet hat, daß, was sie berührt, von innen heraus Adel und Größe bekommt und so, obwohl in der Fremde und im Schatten Peruginos, deutsche Dinge von geformter Seelenkraft hervorbringt.

MÜNCHNER GLASPALAST 1926

VON

AUGUST L. MAYER

Zum erstenmal seit dem Krieg hat der Glaspalast eine internationale Ausstellung gewagt. Zum erstenmal seit vielen Jahren, die man auch noch beträchtlich vor Kriegsbeginn zurückdatieren darf, ist diese Riesenschau wieder einmal sehenswert. Zwar bleiben noch genug Wünsche bestehen, aber man muß dankbar sein für das was geboten wird. Einträchtig haben sich die verschiedenen Münchner Künstlerverbände zusammengefunden, gefallen sind auch die Trennungswände zwischen den Ausstellungen der Alten und Neuen Sezession. Man hat nicht das alte System befolgt, die Künstlerschaft fremder Länder einzeln und nach eigener Jury Bilder wählen und schicken zu lassen, sondern von den drei Hauptleitungen der Münchner Verbände sind jeweils bestimmte ausländische Künstler eingeladen worden und man hat sich bemüht, von bedeutenden Fremden ganze Kollektionen zusammen zu bringen. Dieses Verfahren ist jedenfalls dem alten bedeutend vorzuziehen, denn die Auswahl in früheren Zeiten durch die fremden Künstler selbst, mit ihrer eigenen, mehr oder minder offiziellen Jury gab keineswegs ein klares Bild von dem modernen Schaffen in den betreffenden Ländern. Persönliche Eitelkeit und Cliquenwesen, wie die bestimmten Wünsche nach Medaillen und Ankäufen gaben den Ausschlag. Wenn nicht von einer einzigen Münchner Stelle aus die Auswahl getroffen wurde, so hat dies gewiß das Gute, daß man nicht allzusehr nach einer Richtung hin Künstler bevorzugte. Freilich das Resultat ist, was Einsichtigen längst klar sein mußte, insofern einheitlich, als mehr denn in früheren Jahrzehnten die Malerei der fortschrittlich gesinnten Kreise ein internationales oder, wenn man es anders ausdrücken will, ein anationales Gesicht erhalten hat. Seit den Tagen des Nachimpressionismus malen die Kubisten, Expressionisten und Anhänger der

„neuen Sachlichkeit“ in Schweden und Österreich, in Frankreich und Deutschland nach bestimmten Rezepten, überall sind es sechs bis sieben Gerichte, die uns aus den Küchen der verschiedenen Nationen serviert werden, bald besser, bald schlechter gekocht, bald mehr, bald minder schmackhaft. Man sieht auch überall, wie mit Recht zu Ruhm gelangte Künstler von bewußten oder unbewußten Nachfolgern nicht nur nachgeahmt werden, sondern ihre Weise übersteigert, nicht um-, sondern mit unzulänglichen Mitteln überbildet wird. Auch drängt sich die Überzeugung auf, daß der zahlreiche moderne und modernste Kitsch eigentlich viel schlimmer ist als der alte, da er mit viel geringerem Können produziert wird.

Aus der Riesenmenge von Künstlern ragen nur wenige heraus. Am eindrucksvollsten ist Munch, der bei der Neuen-Sezession neben älteren Bildern und Graphiken eine Reihe neuer Arbeiten zeigt, monumental, kühn, zwingend in der Form, von unvergeßlicher Sprache in der Farbe.

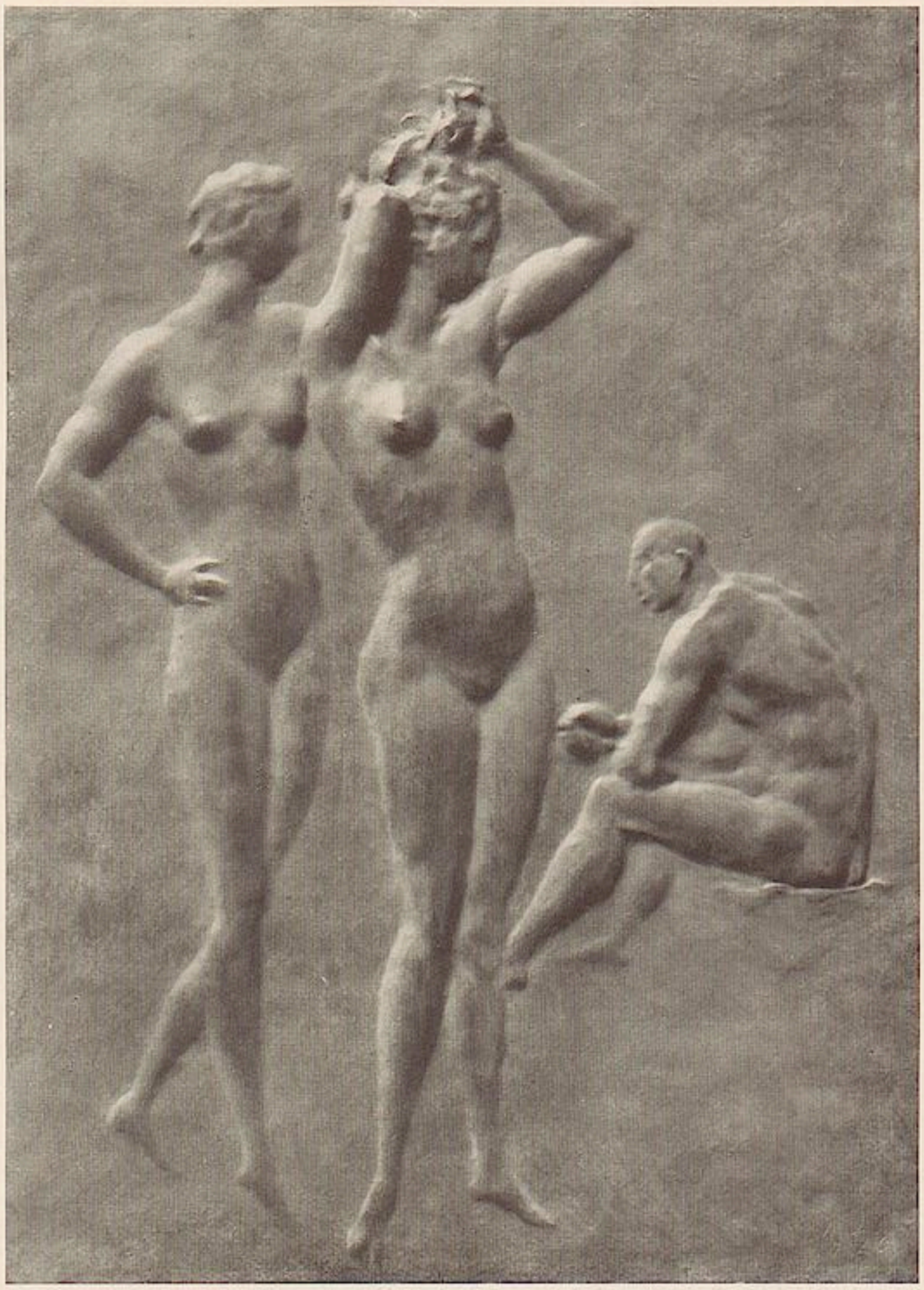
Die Van-Gogh-Ausstellung im Nachbarraum bietet gewiß manches Schöne, doch läuft hier allzuviel Mittelgut mit unter. Recht glücklich hat die Alte Sezession unter den Werken Corinths ausgewählt. Es erweist sich die Stärke dieser Kunst hier erst recht, wo dieser Corinthsaal zwischen Munch und Van Gogh auf der einen Seite und Liebermann-Slevogt auf der anderen Seite sich nicht nur äußerlich weitet. Liebermann kommt mit älteren und neueren Arbeiten zu Worte. Unter den jüngsten Arbeiten begeistern zwei Landschaften. Slevogt ist durch Hauptstücke aus verschiedensten Epochen seiner Tätigkeit vertreten. Die in einem kleinen Raum vereinigten Bilder wirken eindringlicher als die im großen Saal auf der weißen Wand nicht voll zur Geltung kommenden umfangreichen Kompositionen.

Der große Raum, den die Künstlergenossenschaft Egger-Lienz eingeräumt hat, übt eine stärkere Kraft aus, als man

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, DER HEILIGE ROCHUS ALMOSEN VERTEILEND. 1817

sich gedacht hatte. So problematisch vieles an dieser Monumentalkunst ist, so enthält doch jedes Bild zumindest sehr schöne Partien, und es bleibt der Eindruck einer starken Persönlichkeit von nicht alltäglichem ethischem Pathos. Dankenswert ist auch die sehr umfangreiche Gedächtnisschau des verstorbenen Holländers Breitner, dessen ungemein solides Können gerade in München die ältere Generation naturgemäß interessiert. Die Gedächtnisschau des Berliners Hans Looschen bedeutet gewiß eine Aufmerksamkeit gegen die Berliner Künstlerschaft, war aber in diesem Umfang keineswegs notwendig, da dieser Maler früher stets an dieser Stätte ausgiebig zu Worte gekommen ist.

Leider recht mäßig ist die Schweiz vertreten. Noch



EDWIN SCHARFF, ZWEI FRAUEN UND EIN FAUSTKÄMPFER. RELIEF. BRONZE

AUSGESTELLT IM MÜNCHNER GLASPALAST

schwächer Frankreich. Zwar mag daran schuld sein, daß man sich erst spät entschloß, die Franzosen mit einzubeziehen, aber es hätte möglich sein müssen, nicht nur von Picasso mehr als ein — älteres — Bild zu erhalten, sondern auch das neueste Frankreich eindringlicher zu repräsentieren als mit drei Utrillos, zwei Arbeiten von de Vlaminck, vier geschmackvollen, aber harmlosen Bildern von Adrion, drei ebenso netten Bildern von Lascaux und einem kleinen Mädchenbildnis von Laurencin. War es wirklich unmöglich von Matisse nichts anderes und nicht mehr zu bekommen als eine Landschaft, die nicht zum besten des Künstlers gehört? Ebenso hätte man sich Derain, Marquet und Vuillard ganz anders repräsentiert gewünscht.

Von der neuen schwedischen Malerei erhält man dagegen ein sehr anschauliches Bild. Vielleicht hätte man auf Zorn, bei allem Respekt vor der Leistung, verzichten können. Dagegen hätte es interessiert, von Grünewald eine noch reichere und bessere Kollektion zu sehen.

Von nicht in München lebenden Bildhauern hat man Edwin Scharff zu einer großen Kollektivausstellung in der Neuen Sezession eingeladen. Alle diese neuen Arbeiten beweisen wiederum die starke Begabung des Künstlers, der allem Anschein nach die Klippe, manieriert zu werden, nun glücklich überwunden hat. Davon zeugt nicht zuletzt die neue Granitfassung der Wölfflinbüste. Auch die anderen Porträtbüsten sind frei von jener Pointiertheit, die sich noch vor einem Jahr nicht angenehm bemerkbar machte. Wahrhaft vollendet sind die beiden Reliefs, in denen eine abgeklärte Schönheit erreicht ist, welche uns persönlicher und weniger klassizistisch scheint als die der Hildebrandtschen Arbeiten.

Die Neue Sezession zeigt ferner kleine Gedächtniskollektionen von Franz Marc und August Macke. Diese Bilder fallen heute durch ihren wirklich ursprünglichen, persönlichen Stil und ihre geschmackvolle Art besonders auf und lassen mehr denn je erkennen, wieviel krampfhafter die Nachfolger in Form und Farbe geworden sind. Recht wenig befriedigt mich die Kollektion der Bilder von Nolde. Ich sehe hier nicht nur keine Weiterentwicklung, sondern in dieser schematischen Betonung einer rohen Technik einen nicht überzeugenden Barbarismus und eine völlige Verkennung des Tafelbildes gerade in dem von Nolde gewählten Format. Die ursprüngliche Kraft und Originalität dieses Künstlers ist leider Manier geworden.

Nun zu den Münchnern selbst, die sich als Gastgeber vielfach sehr zurückgehalten haben. Eine allzugroße Kollektivausstellung hat man dem verstorbenen Becker-Gundahl eingeräumt, der gewiß ein Zeichner von nicht alltäglichem Können und, wie gerade diese Ausstellung erweist, ein begabter Porträtist war, dessen religiöse Monumentalkunst aber reichlich problematisch zu nennen ist: eine neue Form ist wohl gewollt, aber nirgends erreicht; es fehlte allem Anschein nach vor allem an Formphantasie, der Künstler blieb im naturalistischen Detail oder in allzu dekorativem Gefüge befangen. Von Lebenden hat Samberger die Tribuna der Alten Sezession als Ehrensaal erhalten. Es spricht für die Porträtkunst dieses Malers, daß man nicht den Eindruck einer Manier erhält, sondern stets nicht nur seine Treffsicherheit in der Erfassung des Charakters, sondern sein starkes, echt künstlerisches Pathos anerkennen muß.

Neue Talente sind nirgends zu erblicken, die älteren haben sich sichtbar angestrengt, ohne daß man besonders rühmenswerte Leistungen verzeichnen könnte. Lediglich Unold darf man unter den Künstlern der Neuen Sezession anerkennend hervorheben. Er ist nach jahrelangem Suchen und oft mißglückten Unternehmungen endlich zu einer klaren überzeugenden Formulierung seiner Ideen gekommen. Bei

ihm ist die neue Sachlichkeit kein Krampf, kein leeres Akademikertum und kein Kokettieren oder gar Imitieren von schlechten Biedermeierbildern, sondern eine in Format und Farbe sich bescheidende, auf Schlichtheit gestellte Kunst mit dem ersten ernstlichen Ansatz, wieder zu einer kunstvoll gefügten figürlichen Komposition zu gelangen.

AUSSTELLUNG DER KUNSTSCHAU IN WIEN

Aus der Zeit der heftigen Kämpfe um die neue Kunst ist der Name der Kunstschau übrig geblieben als Titel einer in ihrer Zusammensetzung einigermaßen schwankenden Gruppe von Wiener Künstlern, die den Anspruch erheben, die eigentlichen und einzig richtigen Modernen zu sein; aus dem jahrelangen Anspruch auf eine oppositionelle Stellung ist ihnen ein fester Platz im Wiener Kunstleben zugewachsen: sie sind die offiziellen Nichtoffiziellen. Ihre diesjährige Ausstellung, die im Rahmen des offiziell offiziellen Künstlerhauses stattfindet, ist von Carl Moll zusammengestellt worden, der ihr durch die Aufnahme von Kollektivausstellungen zweier Künstler, Franz Wiegeles und Bartholomäus Stefferls, ein besonderes Gepräge gegeben hat. Wiegele ist ein Altersgenosse von Kokoschka; in der Hagenbundausstellung von 1911, in der dieser dem Wiener Publikum zum erstenmal ins Gesicht gesprungen ist, hat auch Wiegele mit einer großen Komposition „Akte im Walde" eine starke Talentprobe gegeben. Er ist dann nach Paris gegangen, während des Krieges interniert worden, krank nach der Schweiz verzogen; für Wien war er verschollen, eine halb sagenhafte Figur, von der man nur von fernem Hörensagen wußte. Nun läßt er sich zum erstenmal wieder hier sehen mit einer Kollektion von Bildern und Zeichnungen, die den Umfang einer Persönlichkeit zu messen gestatten, die in all diesen Jahren sich treu geblieben ist; der große Wurf, den jene Komposition darstellte, hat sich nicht wiederholt, aber das kühle und gemessene Temperament, das sich schon damals in überraschend reifen Zeichnungen verriet, hat sich mit zunehmendem Nachdruck bestätigt. Die jugendliche Meisterschaft dieses Künstlers ist nicht frühe Resignation, sondern Ausfluß instinktiver Sicherheit; altösterreichisches Stammgut wird in der Malerei dieses Kärntners wieder lebendig. Biedermeierische Süße schwellt neue Sachlichkeit, aber keine Spur von Dogmatik raubt dieser Verbindung ihren persönlichen Reiz. Was Wiegele vor einem halben Menschenalter wollte, Synthese von Waldmüller und Cézanne, das kann er heute; aber der Hauch geheimnisvoller Ahnung, der über dem Jugendwerk schimmerte, ist von den Flügeln gestreift und durch einen Glanz ersetzt, der bisweilen ins Allzusüße verfällt. Dies heißt einerseits, daß Wiegele Mann geworden ist, anderseits daß ein weiterer Anlauf zu neuer Steigerung kaum zu erwarten ist. Die Unruhe des Jünglings, die quält, aber auch verheißt, zittert heute in Stefferl; er geht langsamen Gebirglerschrittes seinen Weg, unerhört ernst und streng für einen Österreicher. Auch ihm ist es um die Kristallklarheit der Formen zu tun; aber sie sollen Träger geistigen Ausdrucks bleiben. Die Drusengebilde der etruskischen Bergstädte sind Hingabe an die Sehnsucht unserer Zeit um Monumentalität; aber die Farbstiftzeichnungen von Pferden erfüllt eine aufregende Vitalität, deren Charakter zu kennzeichnen man den großen Namen Delacroix' nennen darf.

H. T.

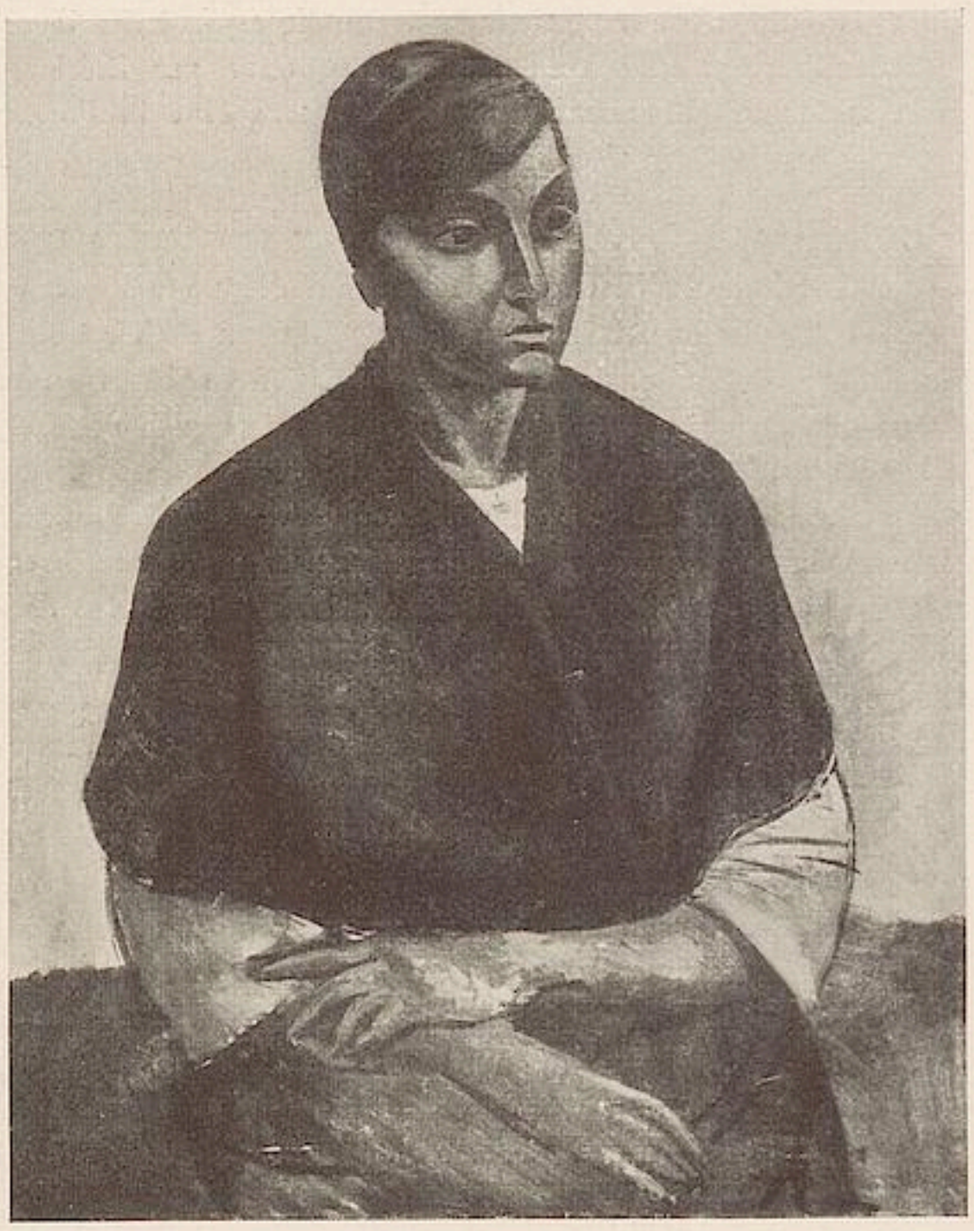
MAX UNOLD, BEIM ESSEN. 1926

AUSGESTELLT IM MÜNCHNER GLASPALAST

OTTO DIX, BILDNIS HUGO ERFURTH

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NEUMANN & NIERENDORF, BERLIN

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN



ANDRÉ DERAIN, ITALIENERIN

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES

(GALERIE A. FLECHTHEIM)

DIE DRESDNER INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

VON

CURT GLASER

Internationale Kunstausstellungen stehen nicht in gutem Rufe. Man weiß, wie sie zustande zu kommen pflegen. Aufforderungen ergehen von Regierung zu Regierung und werden an die Interessenverbände weitergegeben, die ihre Mitglieder zur Beteiligung einladen. Das Ergebnis: mehr eine Angelegenheit der Politik als der Kunst. Man hat in Dresden versucht, einen anderen Weg einzuschlagen. Man hat nicht die Länder eingeladen, sondern die prominenten Vertreter ihrer Kunst, und man ist vielfach noch einen Schritt weitergegangen, hat sich nicht begnügt, Namen zu wählen, sondern hat bestimmte Werke gesucht, als die besten und bezeichnendsten Leistungen der Künstler, die man herauszustellen beabsichtigte. Hans Posse, der Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, wurde mit der schwierigen Aufgabe betraut, und er hat sie — dies sei im vorhinein gesagt — so gut gelöst, wie eine solche Aufgabe überhaupt zu lösen war. Er hat eine Ausstellung zusammengebracht, die ein Gesicht zeigt, und man soll es nicht ihm zum Vorwurf machen, wenn dieses Gesicht nicht durchgehend einheitliche Züge trägt, da Widerstände sich erhoben, die zum Teil unübersteiglich waren.

Das Ideal, das Posse vorschwebte, war mehr eine repräsentative Museumssammlung als eine kurzfristige Ausstellung. Er konnte als Grundstock der Abteilung klassischer französischer Malerei Teile der vorzüglichen Sammlung Hermann Schmitz in Dresden zeigen, und er hat sich bemüht, von Künstlern wie Munch und Van Gogh, von Liebermann, Slevogt und Corinth eine Reihe ihrer bedeutendsten Schöpfungen zur Stelle zu schaffen. Aber das Prinzip mußte versagen, wo es notwendig war, den Künstlern selbst die Auswahl zu überlassen, wo die Ausstellung den Charakter der Jahresschau annimmt, was am peinlichsten in der Abteilung Dresdner Künstler fühlbar wird, die ein natürliches Sondervorrecht in dieser Ausstellung beanspruchen zu sollen meinten.

Es ist eine Dresdner und eine deutsche Ausstellung, ehe es eine internationale Ausstellung ist, und es ist eine Ausstellung gegenwärtiger Kunst, die nur hier und da in die Vergangenheit zurückweist. Wenn aber auf das gegenwärtige Schaffen und auf die nähere Umwelt der Hauptnachdruck gelegt ist, so wird die Frage laut, welches die Er-

Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen auf den Seiten 442 bis 445 sind mit Erlaubnis der „Société du Droit d'Auteur aux Artistes" (Galerie A. Flechtheim) wiedergegeben.

GEORGES BRAQUE, DER KAMIN

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN

scheinungen sind, die es gerecht schien, in den Vordergrund zu rücken. Vor vierzehn Jahren waren in Köln auf der Sonderbundausstellung, die allen, die sie sahen, noch in lebendiger Erinnerung steht, Cézanne, Van Gogh und Munch als die Träger einer neuen Bewegung gezeigt worden, die als ein starker Strom überall sich Bahn zu brechen schien. In Dresden findet man die Namen der gleichen Führer, und noch immer sind die Alten siegreich gegen die Jungen. Munch, dessen Bilder den größten Saal der Ausstellung beherrschen, überstrahlt gewaltig alles, was in seine Nähe sich wagt. Es ist erstaunlich, wie unproblematisch Bilder heut wirken, die einstmals hart umstritten waren, wie nichts mehr als die freie Meisterschaft eines großen Künstlers in die Erscheinung tritt. So wird Munch, der mit zehn gewichtigen Schöpfungen reicher als die meisten sonst vertreten ist, zum zentralen Erlebnis dieser Ausstellung, der Munch, der vor fünfundzwanzig Jahren das Schlittgenporträt und die Kinder Dr. Lindes malte, wie der Schöpfer der großen Komposition, die „Das Leben" heißt, und der heutige Munch, der breite Flächen starker Farben wunderbar meistert.

Es mag ungerecht sein, Werke, die in der Zeit uns näher stehen, mit Meisterschöpfungen zu vergleichen, die sich in Jahrzehnten bewährt haben. Aber wie weit bleiben auch die älteren Bilder eines Hodler neben Munch, eines Picasso neben Manet oder Renoir zurück. Darf man es sagen, daß die fünf Frauengestalten von Hodlers „Heiliger Stunde" heut völlig erstarrt sind in ihrer künstlichen Pose, daß Picassos vielgerühmte blaue Bilder nach falschem Sentiment schmecken? Man versteht es, daß der Maler dieser weichlich verblasenen Bilder den Ausweg der harten kubistischen Konstruktion suchte. Aber beweglicher Geist ersetzt nicht unmittelbar reine Empfindung. Es mag an einer bestimmten Stelle von Nutzen gewesen sein, zu zeigen, bis zu welchem Grade man die Form zu biegen imstande sei, wie die Neoimpressionisten einmal demonstriert hatten, daß man die Farben brechen kann, aber die Bilder, die dafür dienten, waren verurteilt, im Experiment stecken zu bleiben, ihnen fehlt jene selbstverständliche Freiheit, die unerläßliche Voraussetzung der Meisterschöpfung ist.

Problemmalerei ist das Schlagwort, unter dem die Modeströmungen zusammengefaßt werden können, die den Kubismus ablösen und begleiten. Auch Moden haben ihre Notwendigkeiten, befriedigen Wünsche und Forderungen ihrer Stunde, aber es ist ihr Schicksal, rasch zu altern. Wer vermag heut noch, ohne zu lächeln, Severinis „Bal Tabarin" zu sehen, das vor fünfzehn Jahren gemalt worden ist? Aber auch ein solches Bild hatte einstmals einen Aktualitätswert, wie heut die konstruktivistischen Versuche von Mondrian, Lissitzky und Moholy ihre Bedeutung haben. Man mag zögern, als Bilder anzuerkennen, was diese Maler mit Farben auf Leinwand erzeugen, aber es ist keine Frage, daß diese neue Form der Flächenorganisation ebenso in engem Zusammenhang steht mit heutigen Bestrebungen der Architektur, wie sie wegweisend geworden ist für die dekorativen Künste.

Die Gegensätze berühren sich. Merkwürdig, wie nahe die

EDVARD MUNCH, DAS LEBEN
INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN

Maler der „neuen Sachlichkeit" den Konstruktivisten stehen. Auch in ihren Bildern ist jene angenehme Klarheit der Farben und Flächen, die das durch letzte Formauflösung gequälte Auge beruhigt. Kanoldt zeigt ein Triptychon, einen weiblichen Halbakt inmitten von zwei Blumenstilleben. Man denkt an Rohlfs und Nolde und fühlt sich wie aus einem wüsten Chaos erlöst. Nicht in Deutschland allein, allenthalben regt sich ein ähnliches Bedürfnis nach Beruhigung und Klarheit der Bildform. Felice Casorati in Italien, Wassili Schuchajew in Rußland, Hilding Linnqvist in Schweden sind nur ein paar Namen, die den Umfang der Bewegung andeuten. Es ist nicht uninteressant, daß Bilder von Richard Müller und Otto Dix in dieser Ausstellung einander gegenüberhängen. Denn dem oberflächlichen Blick könnte es wohl scheinen, als habe nun jener sächsische Zeichenlehrer recht behalten, den man noch vor ein paar Jahren ernst zu nehmen kaum der Mühe wert fand. Aber man erkennt bei näherem Zusehen leicht die flaue Materie Müllers, die Exaktheit vortäuscht, seine photographische Zeichnung, die alle Straffheit vermissen läßt, gegenüber der gespannten Form, die ein Porträt von Dix auszeichnet.

Ist aber wirklich der Expressionismus tot, wie triumphierend jetzt verkündet wird, weil junge Maler neue Wege suchen? Sofern er eine Mode und eben ein -ismus gewesen, ist

GEORGES ROUAULT, DIE NEUVERMÄHLTEN
INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN

er es allerdings, so gut wie sein Vorläufer, der Impressionismus. Denn wer möchte es wagen, Persönlichkeiten von so eigener Prägung wie Manet, Cézanne, Renoir in Frankreich, wie Liebermann, Slevogt, Corinth in Deutschland unter einem nivellierenden Schlagwort zu begreifen, das höchstens für die Begabungen zweiten Ranges anwendbar bleibt? Man mag Künstler wie Munch und Rouault und Kirchner Expressionisten nennen, der Name besagt wenig, wesentlich ist, daß die Kunst dieser Maler Bestand hat über die kurze Spanne der Aktualität hinaus. Die Weite der Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks war kaum jemals größer als heut. Von Liebermann bis Klee ist ein weiter Weg, so weit fast wie von Griechenland bis nach China, aber wir haben das Auge einzustellen gelernt und das Spezifische einer Leistung zu erkennen, sofern eben die Leistung sich offenbart.

JULIUS PASCIN, MULATTIN

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN

Trotzdem wäre es vermessen, Heutiges unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit beurteilen zu wollen, und mit einer Vorsicht, die an Selbstverleugnung grenzt, haben die Veranstalter der Dresdner Ausstellung vermieden, Vorurteile kenntlich werden zu lassen. Wohl sind einzelne Künstler stärker herausgestellt, wie Beckmann und Hofer und Kokoschka, wie neben ihnen aber auch Nolde und Heckel und von den Toten der letzten Jahre Marc und Macke und Weisgerber. Aber schon diese Namen zeigen, daß keine betonte Vorliebe waltete, und wie alle Bilder gleichmäßig gut gehängt wurden, so hat Heinrich Tessenow dem Ganzen mit sparsamen Mitteln einen würdigen Rahmen gegeben. In das alte Ausstellungshaus sind Räume von vorzüglichen Abmessungen eingebaut worden. Es ist das beste, was man von der Leistung des Architekten sagen kann, daß man ihrer kaum inne wird. So selbstverständlich scheint die Gliederung, so unauffällig der gleichmäßig helle Wandton, der niemals in Wettbewerb tritt mit den ausgestellten Kunstwerken, wie nirgendwo der Baumeister sich vordrängt, wie er überall bescheiden der Aufgabe sich unterordnet. Aber es ist in der Tat nicht zuletzt Tessenows Verdienst, wenn diese Ausstellung in all ihrer Vielfalt niemals verwirrend, wenn sie nicht laut und lärmend und trotz ihrer Fülle und Buntheit doch erträglich und beinahe ruhig wirkt.

Die Räume allein geben der Ausstellung eine Gliederung, die keine Kunst des Hängens der Menge des Verschiedenartigen mitzuteilen vermöchte, und die auch der Katalog nicht erkennen läßt, der die Werke nur nach Nationen in Gruppen teilt. Es scheint das objektivste, und es scheint zugleich das einzig mögliche Prinzip einer internationalen Ausstellung zu sein. Aber es führt doch auch zu vielen Widersprüchen, und es zeigt sich, daß letzten Endes auch über die Grenzen der Nationen hinweg, und gerade sofern Wirkung jenseits der Grenzen noch ermessen werden soll, die Persönlichkeit und das Talent allein entscheiden.

Es ist in diesem neuen Europa der Nachkriegszeit der Ehrgeiz jeder Nation, ihr selbständiges Daseinsrecht durch die besondere künstlerische Leistung zu erweisen. Aber gibt es wirklich so viele Sonderarten der Kunst, wie der Katalog

HENRI MATISSE, CÔTE D'AZUR

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN

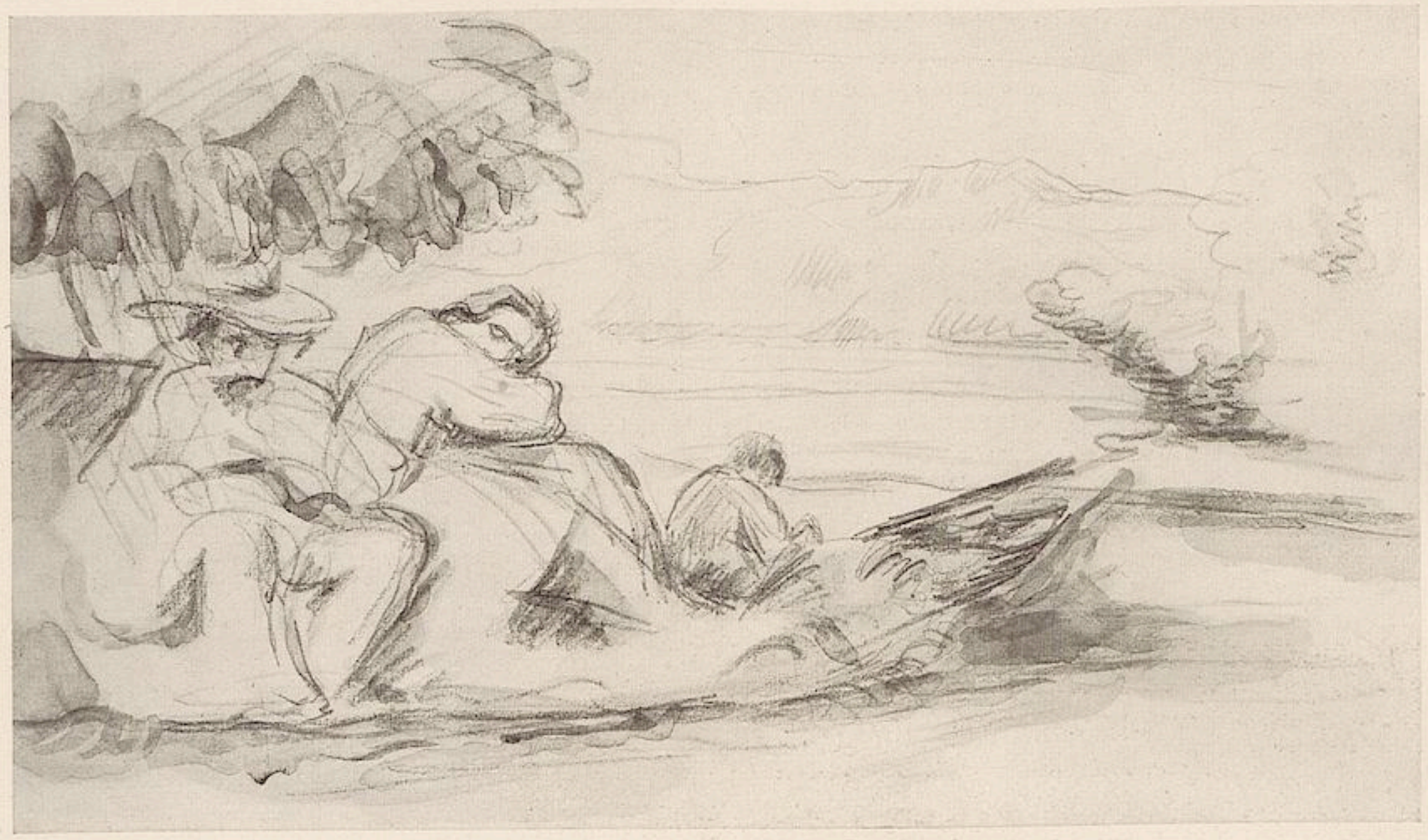
dieser Ausstellung Nationalitäten aufzählt? Es ist eines der interessantesten Probleme in dieser Frage aufgerollt. Van Gogh, der die entscheidenden Jahre seiner Künstlerschaft in Frankreich erlebte, mag mit Recht von Holland in Anspruch genommen werden. Aber was bedeutet die Tatsache seiner nationalen Zugehörigkeit, wenn man, im Saale der Holländer Umschau haltend, feststellt, daß von seiner Kunst keine Wirkung auf seine Landsleute ausging? Wie Van Gogh in Holland, so steht James Ensor einsam im benachbarten Belgien, wo vielmehr der alte Brueghel, den Laermans zuerst wieder entdeckt hat, einen späten Einfluß zu üben scheint. Paris aber ist die wirkliche Heimat vieler Künstler, deren Namen man an verschiedensten Stellen des Kataloges, deren Bilder man über die verschiedensten Säle der Ausstellung verteilt findet. Man mag in Fujita noch den Japaner erkennen, aber daß Picasso und Juan Gris Spanier von Geburt sind, bedeutet kaum mehr etwas für ihre Kunst, und Modigliani ist so wenig Italiener wie Zak und Kisling Polen, wie Van Dongen Holländer, wie Filla, der von Braque gelernt hat, als Tschechoslowak, wie Isaak Grünewald, der Matisses treuester Schüler ist, als Schwede gelten kann. Und wenn Pascin, der aus Bulgarien stammt und künstlerisch in Paris beheimatet ist, heut unter den Amerikanern hängt, so zeigt es sich deutlich, wie Kunst vor keiner Grenze der Nationen halt macht.

KARL HOFER, BLUMENWERFENDE MÄDCHEN

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Paris ist das Sammelbecken der künstlerischen Kräfte Europas. In Paris wird das Volapük heutiger Kunstsprache geprägt, aber diese Sprache ist nicht mehr französisch. Die Ausstellung gibt kaum ein zureichendes Bild der heutigen französischen Malerei, aber sie fehlt eher, indem sie zuviele Namen bringt, indem sie Erscheinungen wie Delaunay, Le Fauconnier, wie Friesz und Vlaminck zu ausführlich berücksichtigt, als dadurch, daß sie wesentliche Künstler übergangen hätte. Wohl hätte Matisse mit wesentlicheren Werken, hätte Braque reichhaltiger, Derain vielseitiger vertreten sein können, aber ein Meister von überragender Bedeutung scheint auch in dem heutigen Frankreich noch nicht erkennbar geworden zu sein. Mag sein, daß der Krieg schuld trägt, der überall die Generation ausrottete oder doch in entscheidenden Jahren verkümmern ließ, die jetzt zur Reife hätte heranwachsen sollen. Es fehlt nicht an Talenten. Aber nirgendwo noch hat der junge Nachwuchs es vermocht, die alten Führer zu entthronen.

Die Veranstalter der Dresdner Ausstellung haben sich eifrig umgetan, sind durch viele Länder gereist, sie haben aus Finnland und Amerika, aus Ungarn und Rußland, aus Italien und Großbritannien Bilder zusammengetragen, es ist ihnen nicht gelungen, in irgendeinem Lande einen Meister von wahrhaft internationalem Range zu entdekken, dessen Name nicht längst schon im Buche der Geschichte eingezeichnet wäre. Dies aber scheint doch die eigentliche und letzte Aufgabe einer internationalen Ausstellung zu sein. Es mag wohl von Interesse sein, zu erfahren, daß allenthalben auf diese und auf jene Art gemalt wird. Aber über die Grenzen der Nation hinaus gewinnt die Leistung der einzelnen Bedeutung erst, wenn nationale Kunst zu übernationalem Range sich erhebt. Wir wollen nicht urteilen, in welchem Maße deutsche Künstler diese Forderung erfüllt haben. Wir wissen, daß die großen Franzosen und daß Van Gogh mit Recht solche Weltgeltung erworben haben, und von neuem zeigt die Dresdner Ausstellung, daß Edvard Munch, der ebenso ein echter Norweger ist wie sein Landsmann Hamsun, zu den großen Europäern unseres Zeitalters zählt. Denn ob er Norweger ist, oder ob man ihn einen Expressionisten nennen mag, er spricht die gemeinverständliche Sprache der Kunst, die zu erweisen — über alle Grenzen der Nationen und Stilformen hinweg — Aufgabe einer internationalen Ausstellung sein muß.



PAUL CÉZANNE, STUDIE, ZEICHNUNG

AUSGESTELLT BEI BERNHEIM JEUNE, PARIS

DIE CÉZANNE-AUSSTELLUNG BEI BERNHEIM JEUNE

VON

MARIE DORMOY

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Mehr denn je erregt Cézanne die öffentliche Meinung; jetzt sind es nicht mehr die Künstler und die gut unterrichteten Liebhaber, die ihm zuströmen, die Bewegung greift auf das große Publikum über. Und das ist auch die Erklärung für den sensationellen Erfolg der von Bernheim jeune zugunsten eines Cézanne-Denkmals veranstalteten Ausstellung.

Nicht zum erstenmal beherbergen diese Räume eine große Ausstellung des Meisters. Im Juni 1907 hatte Bernheim am Boulevard des Capucines achtzig Aquarelle zusammengebracht, die wie ein Wunder an Frische und Durchsichtigkeit wirkten. Dem Veranstalter aber war damals noch dies Unternehmen fast als eine heldenmütige Tat anzurechnen. Im Januar 1914 vereinigten sie in denselben Räumen etwa dreißig Bilder von einer Qualität, die man als die klassische des Meisters bezeichnen darf. Nach dem Kriege, im Jahre 1920, machten sie in der Rue Richepanse eine Kollektivausstellung, deren Ertrag, wie auch bei der diesjährigen, der Errichtung eines Denkmals für Cézanne zugute kommen sollte.

Das Verdienstliche der jetzigen Veranstaltung liegt darin, daß sie eine neue Offenbarung des Lebenswerks Cézannes bietet, daß sie einem gut unterrichteten, aber noch nicht ganz verständnisvollen Publikum wieder einmal einen Einblick in das imposante Lebenswerk gewährt.

Sei es, weil man auch unbekannte Werke zeigen wollte, sei es, daß man damit ein bestimmtes Programm im Auge hatte, jedenfalls sehen wir in dieser Ausstellung nur wenige völlig farbige Bilder, aber wir sehen Bilder, die vielleicht einen noch größeren Zauber ausüben. Es sind meisterhafte Skizzen darunter, Versuche, Experimente; man meint, in die intimste Umgebung des großen Meisters einzudringen und einige der von ihm so sorgsam bewahrten Geheimnisse zu belauschen.

Unter den ältesten Bildern bemerken wir eine kleine, etwa 1860 entstandene Studie, die eine Atelierecke mit einem eisernen Ofen darstellt, der sich von einer umgedrehten Leinwand abhebt. Diese Studie ist sehr von den alten Meistern beeinflußt und hat gewisse Pinselstriche und einen Schmelz, den man getrost Corot zuschreiben könnte. Sie gehörte zu der Sammlung Emile Zola.

Ebenfalls aus dem Jahre 1860 stammt eine dunkle Landschaft, die schon sehr konzentriert, aber noch nicht wirklich komponiert ist. Aus dem Jahre 1870 finden wir das erstaunliche Stilleben in Schwarz und Weiß, das in seinem leuchtenden Ton und seinem kühnen Auftrag an die große Technik Goyas gemahnt und deutlich den Einfluß von Velasquez verrät. Dann kommen die wundervolle Brücke, eine Studie in einem Graugrün von erstaunlicher Tiefe, das Por-

PAUL CÉZANNE, LIEGENDER JUNGER MANN

AUSGESTELLT BEI BERNHEIM JEUNE, PARIS

trät von Frau Cézanne, die in einem roten Lehnstuhl nähend dargestellt ist, Die Landstraße von Auvers, Die Dorfstraße, das prachtvolle Bild Die Erntearbeiter, in dem man wirklich Licht und Luft fluten sieht, das Porträt von Choquet, das Porträt von Cézannes Sohn, so jung, so echt jungenhaft aufgefaßt!

Als Pendants hängend, zwei große Bilder, die „Badenden", eines aus der Sammlung Pellerin, das andere aus der Sammlung Vollard, das erstere weniger fertig, das andere ausgeführter, da der Meister fünfzehn Jahre daran gearbeitet hat; beide aber gleich instruktiv, wenn man sie eingehend studiert. Außerdem sehen wir zwei kleine dekorative Gemälde auf Holz in Hochformat, ein Auftrag von Herrn Choquet, das eine, badende Männer, kaum skizziert, das andere, badende Frauen, dagegen sehr durchgeführt, mit seinen großen flachen Renaissancebecken, in einem Rahmen im italienischen Geschmack, einem bei Cézanne so ungewöhnlichen Vorgehen, daß man annehmen muß, er habe nach einem schlechten italienischen Kupferstich kopiert.

Unter den Stilleben, die sämtlich erster Qualität sind, ist das eine, Äpfel auf einer Serviette liegend, besonders zu beachten, da gerade dieses Bild die Kubisten so stark beeinflußt hat. Die Komposition ist höchst erstaunlich: von einer weißen Serviette als Mittelpunkt gehen schräge Linien aus, die sich überschneiden, sich kreuzen und nur durch die von den Äpfeln gebildeten Kreise unterbrochen werden.

Wir finden hier auch den Teich von Bouffon aus dem Jahre 1885, eine Landschaft ganz blond im Licht und von frischestem Kolorit. Die Geschichte dieses Bildes ist merkwürdig genug. Einige Freunde wünschten für Cézanne das Kreuz der Ehrenlegion, es wurde ihnen jedoch der Bescheid, daß die Verleihung unmöglich sei, da Cézanne noch in keiner offiziellen Ausstellung vertreten gewesen sei. Da die Ausstellung Saint Louis in kürzester Frist stattfinden sollte, beschlossen sie, dieses Bild, das ihnen so einfach, so verständlich dünkte, einzuschicken. Es wurde aber mit Entrüstung zurückgewiesen, um — einige Jahre später seinen Platz, und zwar einen guten Platz, in der Jahrhundert-Ausstellung von 1900 in allen Ehren zu behaupten.

Die Gruppe seiner ergebenen Freunde dachte von neuem

an die Ordensverleihung. Mirbeau stellte sich an die Spitze der Bewegung und begab sich zu Roujon, dem damaligen Minister. „Ich möchte das Kreuz der Ehrenlegion für einen meiner Freunde erbitten." „Ihr Wunsch ist schon erfüllt! Um wen handelt es sich?" Mirbeau zögerte einen Atemzug lang, und dann: „Es handelt sich um Paul Cézanne." Worauf Roujon wie von der Tarantel gestochen aufsprang, indem er seine Arme in der größten Aufregung zur Decke seines Arbeitszimmers emporstreckte. „Cézanne! Sie wollen mich wohl in Stücke gehauen sehen! Cézanne! Ich will Ihnen jeden Maler, den Sie wollen, dekorieren, nur den nicht." Dieser selbe Roujon war es, der im Jahre 1894 dafür eintrat, die Schenkung Caillebotte in Bausch und Bogen abzulehnen.

Nahebei hängen die ergreifenden Kartenspieler aus der Sammlung Pellerin. Und überall dazwischen Selbstporträts, unter denen vielleicht das interessanteste einst im Besitz von Octave Mirbeau war, und schließlich das ganz merkwürdige Bild: Die beiden Schwestern, das nach einer schlechten Abbildung des Magasin Pittoresque geschaffen wurde.

Die Aquarelle stehen den Ölbildern an Qualität nicht nach. Das Bankett ist warm und farbig wie ein Delacroix, während die Rue d'Aix ganz in Schräglinien und kaum angetönt, streng wie eine architektonische Zeichnung wirkt.

Wie ein Wunder aber wirkt das Genie Cézannes in den ganz kleinen, kaum angedeuteten Studien. Zwei darunter vor allem sind unvergleichlich: Junger Mann in einer Landschaft und ein Männlicher Akt. In einen denkbar kleinen Raum gelang es dem Meister die ganze Schönheit der Malerei zu legen.

Wenn man ein solches Gesamtbild in sich aufgenommen hat, versteht man, daß das Lebenswerk Cézannes gewaltig und geheimnisvoll ist wie ein Tempel, in dem man gleich beim Eintreten einen frommen Schauer empfindet, in dem sich Bewunderung mit Ehrfurcht mischt.

Wir möchten den Wunsch aussprechen, daß noch zahlreiche Ausstellungen von den wenig bekannten oder sogar unbekannten Werken Cézannes — denn noch immer gibt es solche — veranstaltet werden, aber dennoch möchten wir, daß dies die letzte zugunsten seines Denkmals sein möge. Es ist dies eine peinliche Angelegenheit, mit der man endlich einmal Schluß machen muß. Seit zwanzig Jahren wird davon gesprochen, und noch nichts ist erreicht worden.

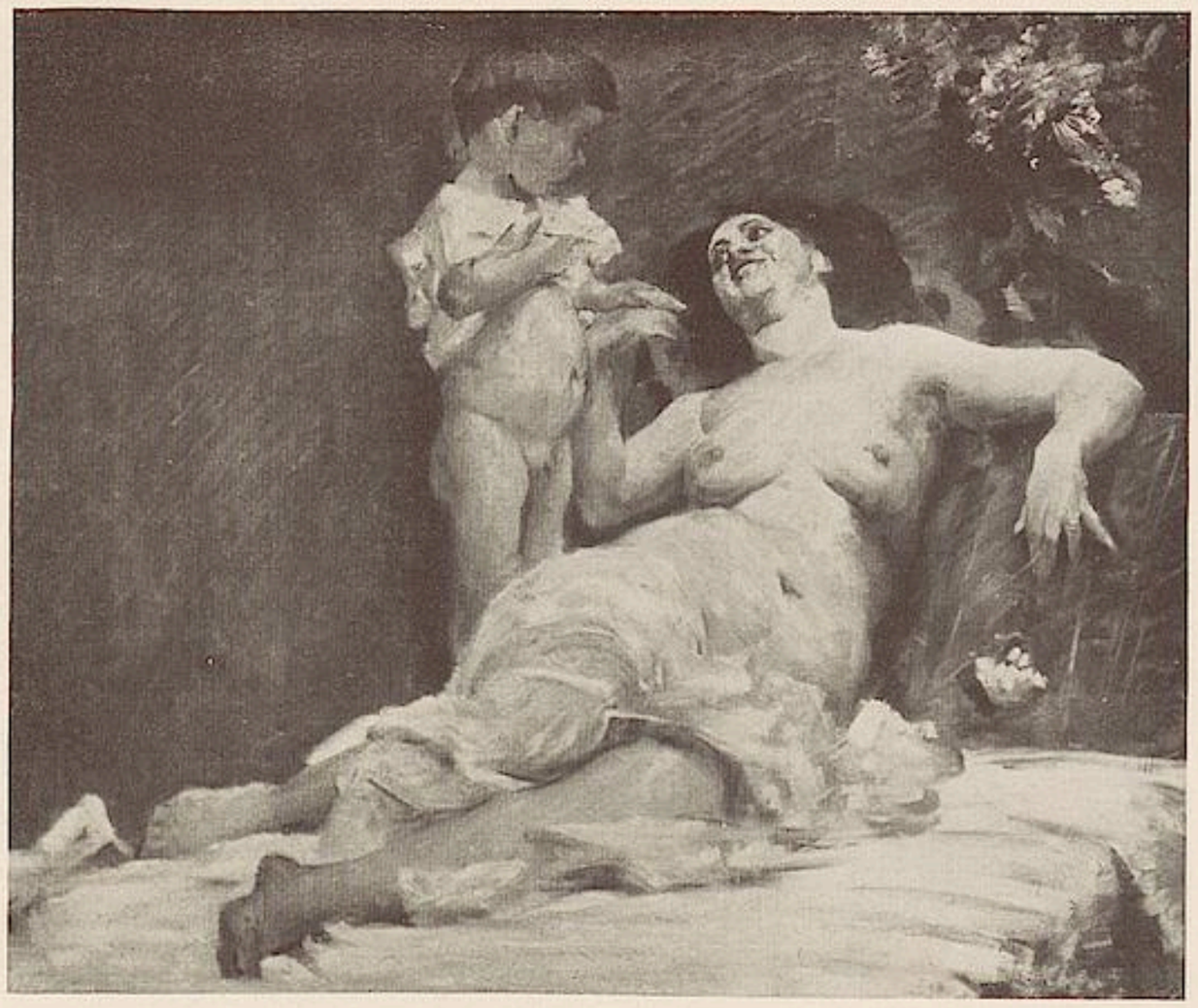
Gleich nach dem Tode Cézannes beschloß eine kleine Gruppe von leidenschaftlichen Verehrern, deren Mittelpunkt Franz Jourdain war, Paris mit einem Denkmal des großen Aixer Malers zu beschenken. Leider verfügte diese kleine Gruppe über mehr ideelle als materielle Mittel. So verging die Zeit. Einige Jahre vor dem Krieg, als der Ruhm Cézannes mit jedem Tage wuchs, betraute man Aristide Maillol mit dem Denkmalsauftrag. Er machte einen Entwurf in Gips, der eine schöne, junge, halbliegende Frau darstellt, dann führte er ihn in Marmor aus. Aber wehe! Die schöne Nymphe harrt noch immer im Marly, geduldig von einem Tage zum andern hoffend, daß sich ihr Schicksal erfülle. Und noch immer kennt man nicht den Platz und weiß nicht den Zeitpunkt, wenn das Denkmal errichtet werden soll.

Fast möchte es scheinen, als ob eine geheime Macht darüber wachte, daß Cézanne nicht zu seinem Denkmal kommt — was ihm vielleicht nicht so unlieb ist.

Vollard hatte ebenfalls die Initiative ergriffen, ihm ein Denkmal zu setzen, und zwar nicht in Paris, wo der Meister von Aix sich niemals heimisch fühlte, sondern in seiner Vaterstadt. Dieses Denkmal bildete eine Stele, in die das von Renoir geschaffene Medaillon Cézannes eingefügt war. Als Sockel das Urteil des Paris, ebenfalls von Renoir. Aber schließlich befiel den Veranstalter ein Gewissenszweifel: würde Cézanne, wenn er noch lebte, damit einverstanden sein, daß in seiner Vaterstadt, die sich bisher so bewußt abgeschlossen hatte, ein modernes Denkmal seinen Platz finde? Da fiel ihm ein, daß Cézanne eines Tages behauptet habe, daß alle Zeichenschulen Frankreichs, ja der ganzen Welt, nur schädlich sein können, und daß nur die klassische Bildung wichtig sei. Worauf Herr Vollard der Fakultät der Wissenschaften 40000 fr und dem Lycée Mignet 10000 fr schenkte für die Stiftung eines Paul-Cézanne-Preises, um das klassische Studium des Griechischen und Lateinischen zu fördern.

Werden nun die Manen Cézannes zufrieden sein?

HALEBID, HOYSALESHWARA-TEMPEL. DETAILS DER SOCKELBÄNDER



LOVIS CORINTH, MUTTER UND KIND. 1906

AUSGESTELLT IM KUNSTSALON G. GERSTENBERGER, CHEMNITZ

MODE

VON

MARLICE HINZ

Den größten Einfluß auf die Gestaltung der Mode unserer Zeit haben Sport und Gymnastik ausgeübt. Von der Sportkleidung aus sind charakteristische Einzelheiten der heutigen Mode, das abgeschnittene Haar, das entfesselte Bein und die Reduktion der Bekleidung auf ein Minimum, erst zu verstehen. Die Freude an der Bewegung, das Ende einer Epoche der Unbeweglichkeit, erstarrten Pompes und leerer Dekoration, hat hier einen sympathischen Ausdruck gefunden. Die Sportkleidung verkörpert im übrigen dem Großstadtmenschen besonders eigene Bedürfnisse.

Die Mode, jeder Anregung zugänglich, hat sich dieser Ausdrucksformen des Sports bemächtigt und hat vor allem die der Sportkleidung eigentümlichen Freiheiten übernommen, nicht um sie weiterzuentwickeln, sondern um durch sie eine Bewegung der Emanzipation von der überlieferten äußeren Erscheinung einzuleiten. Mechanisierungsbestrebungen, die auch auf dem Gebiete der Mode deutlich zum Ausdruck kommen, mit der Absicht der Uniformierung und Typisierung und dem Versuch, besonders charakteristisch erscheinende Formen zu allgemein gültigen zu machen, haben die neue Richtung sehr wesentlich unterstützt. Wie früher das bloß schöne Gesicht eine Selbstherrschaft der Gesamterscheinung gegenüber ausübte, so üben heute andere Einzelteile eine Herrschaft aus, die notwendig zur Reaktion führen muß und wiederum zum Sieg der Proportion und der Harmonie des Ganzen. Noch aber ist die neugewonnene Freiheit allzu berauschend und versucht die ganze Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, noch versucht das Einzelne mit Individualität, Geist und Witz im Ensemble eine eigene Rolle zu spielen.

Schon aber zeigt sich in kommenden Modellen ein neues verändertes Gesicht. Da sind wieder Schleifen und Bänder, Pailletten und Stickereien, Schals, Spitzen und Fransen, lange und weite Glockenröcke, hohe Kragen, kompliziertere Frisuren und große Hüte; Streifen, Ornamente, Blumen und Guirlanden, kurzum der ewige Bestand des Bazars der Moden. Wiederum bleibt gerade auf dem Gebiete der Mode nur die Möglichkeit von Feststellungen. Kein Standpunkt, kein Zwang, keine Fessel sind durchführbar. Der Reiz unendlicher Abwechslung, ewiger Erneuerung und voraussetzungsloser Naivität sind hier die wirksamen Kräfte, Methode und ewig gültiges Gesetz.

VON DER MODENSCHAU V. MANHEIMER
IM TENNIS-CLUB „ROT-WEISS"

ZUM GOLF
WINDBRAKER,
KARRIERTER WOLLSTOFF

ABENDKLEID
CHAMPAGNERFARBEN, GEORGETTE,
MIT SCHWARZEN SPITZEN

AUF DER RENNBAHN
HELLGRAUER GEHROCKANZUG
WEISSE PIQUÉWESTE

SOMMERKLEID MIT CAPE
FLIEDERFARBEN CREPP GEORGETTE

STRICKKLEID,
WOLLE MIT SEIDE

BLAZER, GESTREIFT
MIT WEISSEM FLANELLBEINKLEID

FÜR „KUNST UND KÜNSTLER" GEZEICHNET VON MARLICE HINZ

L. SPITZWEG, IM GARTEN

AUSGESTELLT BEI M. GOLDSCHMIDT & CO., BERLIN

MANNHEIM

Der Monat Mai brachte der Stadt Mannheim die Eröffnung des Schloßmuseums. Für dieses war im Erd- und Hauptgeschoß des Corps de logis und im linken Flügel des ausgedehnten Baues eine Folge von Räumen bereitgestellt worden, worunter auch die Repräsentations- und Gesellschaftssäle.

Der Gesamteindruck ist der eines viel verheißenden Anfangs. Der Grundstock des Museums besteht aus den Fayence- und Porzellansammlungen Carl Baer und Hermannsdörfer und der Gläsersammlung Waldeck, der Kleinporträtsammlung Baer, den bedeutenden Beständen des Antiquariums und des Altertumsvereines. Was trotz der hohen und bisweilen außerordentlichen Qualität vieler Einzelstücke noch fehlt, ist eine gewisse Ausgeglichenheit des Ganzen: in den Beständen wie in der Aufstellung. Doch wird sich das mit der Zeit wohl geben.

Die gleichzeitige Neuordnung der Schloßgalerie, welche sich aus den vom Großherzog Karl Friedrich angekauften Sammlungen Lucchesi und von Klein zusammensetzt, wurde unter geschickter Sichtung des Vorhandenen von der Städtischen Kunsthalle durchgeführt. Der Schwerpunkt liegt hier in der Graphik — was für Mannheim, das hervorragende Vertreter dieses Kunstzweiges sein eigen nannte, immerhin seine besondere Note mit sich bringt.

L. Moser (Karlsruhe).

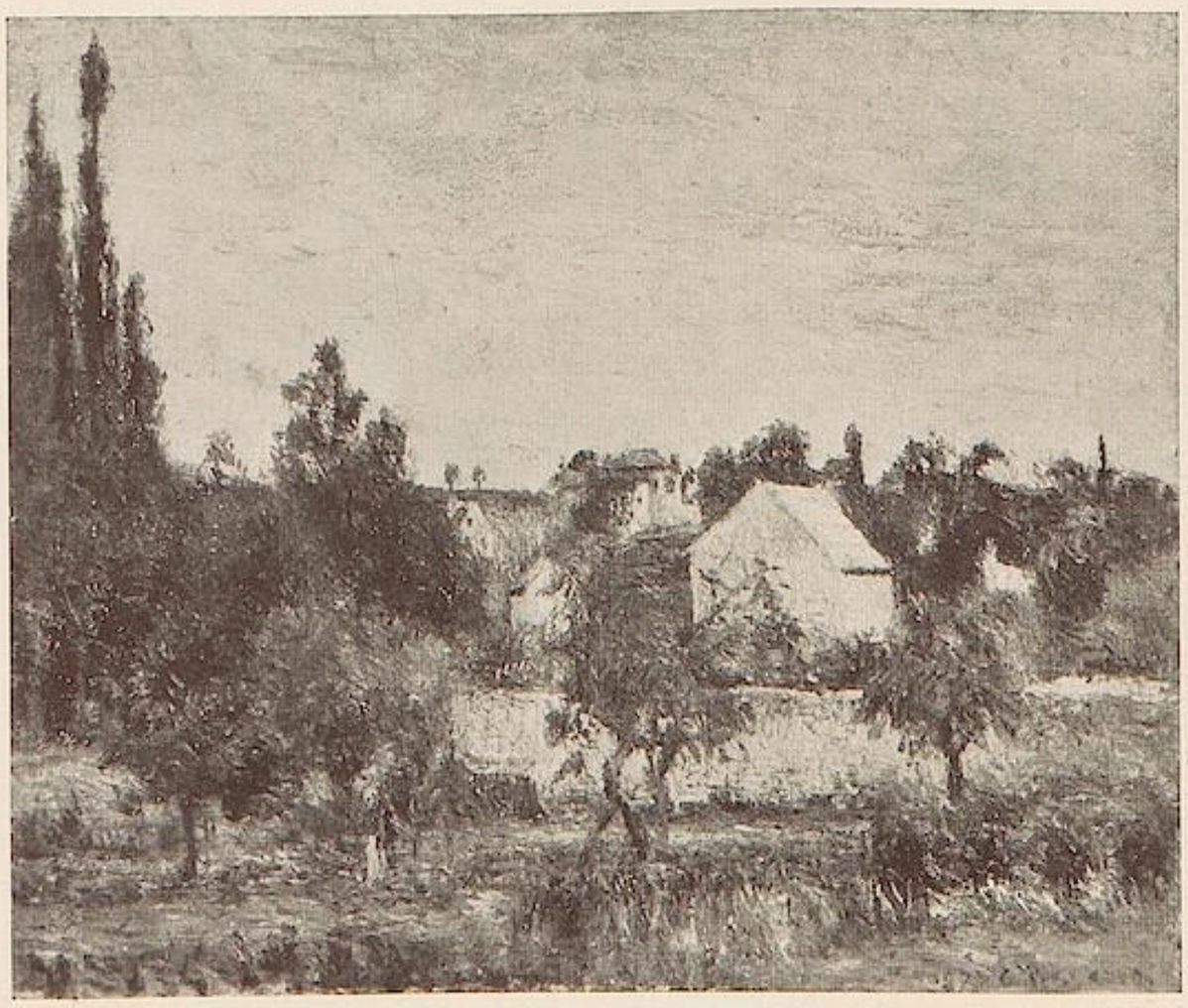
HAMBURG

Galerie Commeter: Deutsche Maler des neunzehnten Jahrhunderts. Ein Jahrhundert ist eine lange Zeit und die Maler, deren Hauptschaffenszeit in die ersten Drittel dieser Periode fällt, sind keine Zeitgenossen der Künstler, die heute leben, oder noch zu uns gehören. Diese Ausstellung bedeutet auch wohl kein Programm, sondern ist eine allerdings sehr gute Schau des Vorhandenen. Es hängen bei Commeter interessante und schöne Bilder unserer besten Meister; qualitätsvolle Malereien der bürgerlichen, soliden Talente des Jahrhunderts. Aber auch vieles, das wirklich zum „vorigen Jahrhundert“ gehört und gar nicht mehr interessiert. Von Scholderer sieht man ein Stilleben; sanft gemalte Früchte. Von Spitzweg ist eine kleine entzückende Landschaft da; von Toni v. Stadler beim ersten Blick unscheinbare, aber ganz empfindsame Gebirgslandschaften. Von Hans Thoma sind zwei sehr gute Bilder, frühe Schwarzwald-Landschaften vorhanden, Friedrich Volz' kleine Landschaft mit Kühen gehört mit zu dem feinsten der Ausstellung. Das Pastell Lesser Urys aus dem Jahre 1882, eine bäuerliche Frau mit Kind, beide mit blauer Schürze, vor einer schlichten Landschaft, ist einfach, schön, ohne die Manieriertheit, die dies große Talent oft deklassiert. Christian Rolfs graue Brücke daneben ist in ihrem Grau eindrucksvoller und farbiger als seine letzten bunten Malereien. Von Liebermann gibt es Jugendarbeiten und Bilder aus der schon impressionistischen Zeit. Trotz der Verschiedenheit fühlt man Entwicklung, nicht sprunghafte Veränderung. Leibl ist mit einem schönen Interieur vertreten; Schuch mit richtig „malerischen“ Stilleben. Hans von Marées wirkt wieder als fremder Gast. Ein kleiner Kinderkopf auf blauem Grund hat etwas durchaus Lateinisches in der Sinnlichkeit. Man könnte über viele Bilder noch etwas sagen, aber das gibt dem Leser nichts, der die Ausstellung doch nicht sehen kann.

L. F.

HANNOVER

Vom Kunstleben in Hannover ist neuerdings Gutes zu sagen. Nachdem die Bestrebungen um eine Radikalisierung der Kunst, die kurz nach dem Krieg einsetzten, fast erfolglos geblieben sind und erfolglos bleiben mußten, weil es in Hannover selbst an einem genügend großen Kreis begabter Künstler fehlt, hat neuerdings die systematisch betriebene Arbeit des Kunstvereins unter der Leitung F. K. Lipperts schönen Erfolg gehabt. Es ist hier schon mehrere Male über Ausstellungen des Kunstvereins berichtet worden, die über die Grenzen Hannovers hinaus Bedeutung gehabt haben. Zuletzt noch im vorigen Heft. Jetzt kann von einer Schwarzweiß-Ausstellung berichtet werden, die im Juni in den Räumen des städtischen „Künstlerhauses“ stattfand, und die in ihrer Art ausgezeichnet gemacht war. Was um so mehr sagen will, als Ausstellungen von Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Blättern nicht eben leicht zu gliedern sind. Gut gewählte Blätter von Liebermann, Slevogt und Orlik füllten einen ganzen Saal. Daneben gab es Wände mit Arbeiten von Kolbe, Barlach, Otto Müller, E. R. Weiß und August Gaul. Den graphischen Arbeiten von Käte Kollwitz war ein besonderer Raum angewiesen, ebenso den Zeichnungen von Zille. Nebenan fielen Aquarell-Landschaften von Dörries, dem Träger des Staatspreises im Jahre 1925, auf, etwas ängstlich und an Henri Rousseau erinnernd, aber sauber in der Empfindung und Gestaltung. Im selben Raum wurden vortreffliche Tierstudien von F. K. Lippert gezeigt, Zeichnungen von J. v. König und koloristisch eindrucksvolle Entwürfe von Carl Wiederheld. Weiterhin waren Blätter zu sehen von



CAMILLE PISSARRO, LANDSCHAFT

AUSGESTELLT BEI M. GOLDSCHMIDT & CO., BERLIN
MIT ERLAUBNIS DER „SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES"

Heckel, Kars, Kubin, Großmann, Kokoschka, Beckmann, Groß, Robert F. K. Schultz, Konrad Westermayer, Cäsar Klein, Corinth und anderen. Unter den Trägern weniger bekannter Namen fiel Heinz Waldmüller mit Radierungen auf, Adolf Strube mit Aquarellen und Adolf Jitz mit Landschaftszeichnungen.

Nicht nur im Kunstverein ist man um die Verbesserung des Niveaus und um Belebung der Interessen bemüht. Gutes ist auch über das von Dr. Dorner geleitete Provinzialmuseum zu sagen, in dem jetzt alle wertvollen Sammlungen alter und neuer Kunst vereinigt worden sind. Hierüber soll aber demnächst besonders berichtet werden. K. Sch.

BERLIN

Im Kunstsalon Hartberg zeigte der Königsberger Maler Freymuth einige Landschaften und ein Stilleben. Wir finden die Arbeiten so gut, daß wir zwei abbilden. Freymuth gehört zu den ostpreußischen Malern, die aus der guten Lehre von Waldemar Rösler und Degner hervorgegangen sind. Man hört hin und wieder von dem Plan einer Ausstellung moderner ostpreußischer Malerei in Berlin sprechen. Es wäre zu wünschen, daß dieser Plan verwirklicht wird. Man würde dann sehen, daß in der jetzt abgetrennten deutschen Ostmark ein halbes Dutzend begabter junger Maler fast unerkannt noch arbeiten, daß dort ein gesunder Nachwuchs vorhanden ist. Man würde auch erkennen, welch guter Lehrer Degner in Königsberg gewesen ist. Freymuths Bilder gehören zum Solidesten und Frischesten, was in der letzten Zeit öffentlich gezeigt worden ist. —

M. Goldschmidt & Co. stellen in ihren Ausstellungsräumen am Tiergarten Bilder deutscher und französischer Maler des neunzehnten Jahrhunderts aus, unter denen manches Gute und einiges Ausgezeichnete zu finden ist. K. Sch.

DIE JUNGE KUNST IN ITALIEN

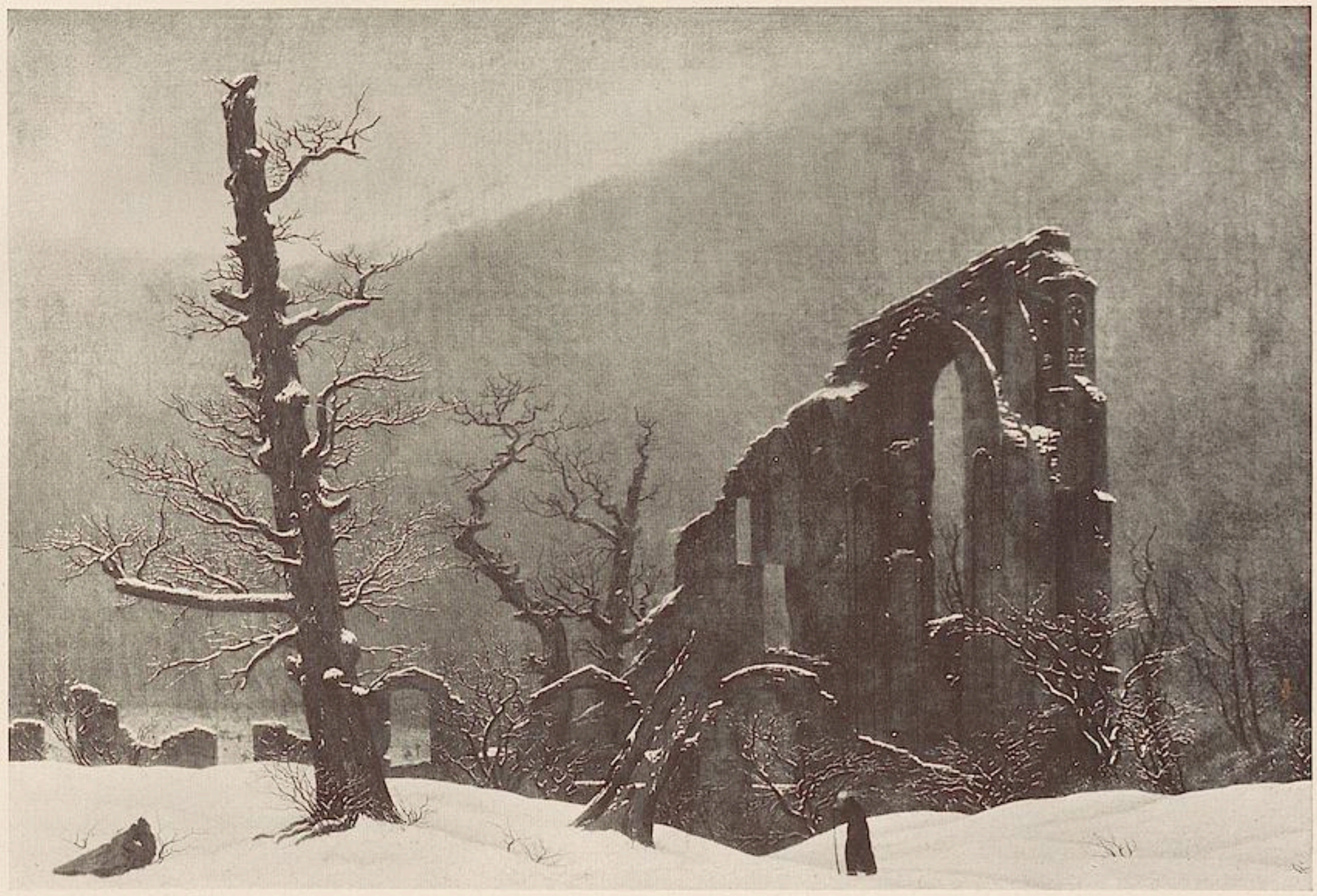
In dem Palazzo della Permanente zu Mailand wurde im Frühjahr ein Querschnitt durch die zeitgenössische italienische Kunst gezeigt. Es soll eine Umschau sein über alle Möglichkeiten, die das Land in seiner neuen Größe gewährt. Deshalb versäumte die Leitung auch nicht, den Bozener Egger-Linz und de Fiori einzuladen. Eine lange Reihe in Paris lebender Künstler, wie Bucci, Campigli, Cappiello, Licini, Paresce und Tozzi vervollständigen das Bild der neuen „italienischen" Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

Wenn man die nahezu dreihundert Bilder und Plastiken überschaut, kristallisieren sich Kräfte heraus, die in dem Gedanken des neuen faszistischen Italiens verwurzelt sind. Es ist charakteristisch, daß Mussolini an erster Stelle im Ehrenkomitee genannt wird. Damit ist nicht gesagt, daß eine Kulturpropaganda und Tendenzkunst geschaffen wird; der Hauptakzent liegt in dem Bewußtwerden der alten Tradition. „Rückkehr zur großen Komposition und Harmonie der Farben", dies ist das Leitmotiv. Alle Erwerbungen für die großen Galerien — es sind ihrer nicht wenig — zeigen diesen neuen Stil. Wenn man ein Schlagwort prägen will, so ist es neue Renaissancegesinnung, die diese Kunst erfüllt, eine Rückkehr zu der Größe alter Meister, vielleicht auch eine „neue Sachlichkeit", als Reaktion auf die Futuristen, die hier zuerst begannen und heute, in dem kleinsten Kabinett der Ausstellung zusammengedrängt, einem ruhmlosen Ende entgegensehen.

Das geistige und künstlerische Zentrum Italiens liegt heute in Mailand. Es bedingt schon durch seine Lage und seine Geschichte eine starke Wechselbeziehung zur französischen Kultur. Auch heute noch sind Corot und Cézanne die geistigen Paten der Mailänder Künstler. Rosso zeigt in seinen Plastiken aus Stuck und Wachs Eindrücke Pariser Boulevards aus dem Anfang unseres Jahrhunderts. Agazzi, Funi und Sironi sind lombardische Künstler. Sie wollen Leonardo zu neuem Leben erwecken. Die Stilleben und Landschaften von Dudreville und Carrà, von Ponagini und Fratelli, Salietti und Tosi zeigen mehr oder weniger französischen Einfluß. Die Plastiken von Bossi betonen das Dämonisch-Pathologische. Die tänzerische Verzückung einer Madonna von Wild ist nur verständlich bei der ausgebildeten Gebärdensprache südlicher Völker.

Die römischen Künstler sind in geringerer Zahl vertreten. Bilder von di Rocco sind in der pastosen Malweise der Seicentisten gemalt. Bei Ceracchini steht die große Komposition in seltsamen Widerspruch zu der illustrativen Koloristik. Pieracchini zeigt Lichteffekte in der Art Renoirs. Die Studienköpfe von Trifelgio erfüllt eine merkwürdige Schwermut. Trobadori verschmilzt in seinen weiblichen Akten hellenistisches Körpergefühl mit dem Pathos des Barock.

In Florenz entwickelt sich ein reicheres künstlerisches Leben. Dort sind vor allem die Plastiker beachtenswert. Andreotti und Balcamo-Stella, Boncinelli und Romanelli sind die Führenden unter ihnen. Fritz Neugaß.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, DER WINTER
AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG P. RUSCH, DRESDEN

CHRONIK

In Augsburg ist kürzlich eine neue städtische Galerie eröffnet worden. Augsburg besaß neben der staatlichen Gemäldegalerie, die berühmt ist wegen ihrer hervorragenden Schätze vor allem an Gemälden des älteren Holbein und Burgkmairs, bereits das Maximilian-Museum und das Fugger-Museum. Dazu kommt jetzt die neue Sammlung der Kunst des Barock und Rokoko, für die der reiche Besitz des Herrn Röhrer in Schondorf erworben worden ist.

Aus Stuppach kommen alarmierende Nachrichten über den Zustand des Madonnenbildes von Grünewald, das in der kleinen Pfarrkirche angeblich seinem Untergange entgegengeht. Das württembergische Landesamt für Denkmalspflege hat sich schon wiederholt um das kostbare Gemälde bemüht, und es schien eine Zeitlang, als sei die Überführung nach Stuttgart gesichert. Man begreift es, daß die Stuppacher sich von dem Schatze, den ein Zufall ihnen zugetragen hat und von dessen Existenz sie seit noch nicht langem wissen, nur ungern trennen wollen. Das Werk Grünewalds, eines der wenigen, die Deutschland nach der Abtrennung des Elsaß verblieben sind, darf aber durch solche Bedenken nicht in seinem Bestande bedroht werden. Zu gleicher Zeit hört man übrigens, daß der berühmte Altar des Hans Brüggemann in Schleswig durch Wurmfraß schwer geschädigt ist.

Gustave Coquiot, der bekannte Pariser Kunstschriftsteller, ist kürzlich gestorben. Durch Aufsätze und Bücher über Rodin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Cézanne, Van Gogh, Seurat, Degas, Utrillo hat er sich einen Namen gemacht. Seine Schriften zeichnen sich durch gepflegte Form ebenso aus wie durch lebendigen Geist. Ein Buch wie das über Toulouse-Lautrec, das aus persönlichem Umgang mit dem Künstler entstanden ist, erhält die Erinnerung an das Paris vor der Jahrhundertwende, das der Stift des Zeichners verewigt hat. Coquiot hatte noch nicht die Scheu vor der Anekdote, und er fühlte sich nicht zu philosophischer Diktion verpflichtet wie so viele Kunstschriftsteller von heut. So gab er ein wertvolles Material zur Künstlergeschichte, und seine Bücher werden als Dokumente ihrer Zeit ihre Geltung bewahren.

Georges Rouault hat, wie aus Paris berichtet wird, ein Bild des Reichspräsidenten Hindenburg gemalt.

John D. Rockefeller hat der amerikanischen archäologischen Schule in Athen einen Betrag von vier Millionen Dollar zur Verfügung gestellt, der für Ausgrabungen an der Akropolis Verwendung finden soll.

Mary Cassatt ist hochbetagt vor kurzem auf ihrem Landsitz in der Nähe von Paris gestorben. Die Künstlerin war im Jahre 1845 in Pittsburg geboren. Dreißigjährig kam sie nach Europa und bildete sich in Paris in nahem Umgang mit Manet, Degas und Renoir. Besonders mit Degas verband sie Freundschaft, und sie dankte dem bewunderten Meister, der sie übrigens in einer seiner bekanntesten Radierungen verewigt hat, das Beste ihrer Kunst. Im Jahre 1893 trat sie zum ersten Male mit einer größeren Ausstellung bei Durand-Ruel an die Öffentlichkeit. Namentlich ihre Radierungen erfreuten sich seither steigender Beliebtheit. Aber auch als Malerin wurde sie geschätzt. Erst kürzlich erreichte eines ihrer Mädchenbildnisse auf einer Pariser Versteigerung den ansehnlichen Preis von 50000 fr. Ihre geschmacksichere, aber etwas einförmige und triviale Manier schaffte ihr früher Erfolg als der sensitiveren Berthe Morizot, mit der zusammen sie als weibliche Begleiterin der großen Impressionisten ihren Platz in der Geschichte bewahren wird.

Dem Museum in Chicago ist von dem Maler Frederick Clay Bartlett und seiner Gattin Helen Birch-Bartlett eine Sammlung von Gemälden neuer französischer Kunst gestiftet worden. Zusammen mit dem Ryerson-Legat besitzt Chicago nunmehr eine recht ansehnliche Galerie moderner Malerei. In der Bartlett-Sammlung ist Cézanne mit einem bedeutenden Stilleben, Van Gogh mit dem berühmten Schlafzimmer in Arles und einem Bückling-Stilleben, Gauguin mit einem großen Tahiti-Bilde von 1894, Henri Rousseau mit einem Urwald von 1910 vertreten. Das Hauptstück der Sammlung ist Seurats „Grande Jatte". Es ist die vierte der großen Kompositionen Seurats, die in öffentlichen Besitz gelangt ist, nachdem dem Louvre kürzlich von einem amerikanischen Sammler der Circus vermacht, von der Tate-Gallery die Badenden angekauft worden und der Cancan aus der Sammlung Götz in die Kröller-Sammlung im Haag übergegangen ist. Von der jüngeren Generation sind in Chicago Matisse, Derain, Modigliani und Picasso mit charakteristischen Werken vertreten. Von außerfranzösischen Künstlern hat Bartlett nur einige Bilder Ferdinand Hodlers erworben.

Die deutsche Bauausstellung in Berlin, die kürzlich an dieser Stelle angeregt wurde, soll bereits im Jahre 1928 verwirklicht werden. Auf Einladung des Oberbürgermeisters hat eine Besprechung von Vertretern der Bauindustrie und von Architekten stattgefunden, in der das Projekt einer großen, das gesamte Gebiet der Bauwirtschaft umfassenden Ausstellung auf dem Gelände am Kaiserdamm erörtert wurde. Das Berliner Messeamt ist beauftragt worden, den Plan weiterzuverfolgen und in Zusammenarbeit mit dem bereits beim Ausstellungs- und Messeamt der deutschen Industrie bestehenden Ausschuß die Organisation vorzubereiten. Uns will es fraglich scheinen, ob das schöne Projekt damit auf den richtigen Weg geleitet worden sei. In Stuttgart hat man den Versuch einer produktiven Bauausstellung unternommen, wie er hier vorgezeichnet worden ist. Man will dort das Projekt einer großen städtebaulichen Siedlung zuerst im Rahmen einer Ausstellung verwirklichen, und man hat sich zu dem Zweck mit dem Werkbund ins Einvernehmen gesetzt und hat einen fähigen Architekten mit der Oberleitung beauftragt. Das ist ein Plan, der Erfolg verspricht. Was dagegen von der Berliner Ausstellung verlautet, klingt allzusehr nach Interessenvertretung, allzuwenig nach künstlerischen Ambitionen. Das gerade war der Fehler der vorjährigen Pariser Kunstgewerbeausstellung, von der wir lernen sollten. Auch in Paris führte die Industrie das erste Wort, anstatt der Kunst. Die Berliner Bauausstellung 1928 kann die große Gelegenheit werden, das durch die Nichtbeteiligung Deutschlands im vergangenen Jahre Versäumte wieder einzuholen. Daß diese Gelegenheit nicht vertan werde, dafür werden nun die beteiligten künstlerischen Kreise, vor allem die jungen Architekten Deutschlands, mit allem Nachdruck eintreten müssen. Daß Gefahr im Verzuge ist, scheint uns aus der kürzlich veröffentlichten Pressenotiz des Berliner Nachrichtenamtes hervorzugehen. Täuschen wir uns, so wollen wir uns gern eines Besseren belehren lassen. Aber wir wollen Namen hören, Namen, die eine Gewähr dafür geben, daß die Durchführung des Planes in die besten Hände gelegt wird.

Der angeblich gefälschte Frans Hals, um den Hofstede de Groot seit langem einen erbitterten Kampf führt, hat neuerdings wieder von sich reden gemacht. Bekanntlich hat Hofstede de Groot den Prozeß um das Bild auf Grund des Gutachtens von drei Sachverständigen, die es für eine Fälschung erklärten, verloren. Aber anstatt, wenn nicht die Tatsache, so doch die Möglichkeit eines Irrtums zuzugeben, hat Hofstede de Groot seinen Ruf als Kenner und Gelehrter und sozusagen seine ganze künftige Existenz zum Einsatz gemacht. Es wird davon gesprochen, daß er überhaupt kein Gutachten mehr abgeben, und daß er seinen ganzen persönlichen Besitz dem Staat übereignen wolle, wenn er unrecht haben sollte. Nun soll Hofstede de Groot sich darauf berufen haben, daß Bode den Frans Hals, den er ihm an seinem achtzigsten Geburtstage vorgelegt, als echt anerkannt habe. Der „Telegraaf" hat sich darauf mit einer Anfrage an Bode gewandt, der eine solche Äußerung energisch in Abrede stellte, auch Friedländer und der Restaurator Hauser hätten das Bild als Fälschung erkannt. Die Situation Hofstedes wird durch diese neue Wendung der Angelegenheit nicht gerade erleichtert. Uns scheint aber, daß der Ruf eines Gelehrten, der seine Kennerschaft in so hervorragender Weise und so oft bereits erwiesen hat, durch einen einzigen Irrtum nicht in Frage gestellt zu werden braucht. Was den Fall so unheilvoll kompliziert, ist nur die immer gefährliche Verquickung von wissenschaftlichen und händlerischen Interessen. Denn nicht die Wissenschaft, wohl aber der Kunsthandel fordert jene Unfehlbarkeit, die Hofstede de Groot nun erschüttert sieht. Die Wissenschaft hat sich niemals gescheut, Irrtümer einzugestehen und zu berichtigen, der Handel aber braucht den Experten, dessen Spruch über echt oder unecht, über Wert oder Unwert endgültig und eindeutig entscheidet.

JUL. FREYMUTH, STADTLANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VICTOR HARTBERG, BERLIN

Um die neugefundenen Bilder Böcklins, die Hans Wendland aus Amerika gebracht hat, und von denen einige mittlerweile in öffentlichen Besitz übergegangen sind, ist neuerdings ein Gelehrtenstreit entbrannt, da H. A. Schmid in Basel auf seinem absprechenden Urteil beharrt und sogar die Echtheit der Signaturen, die sich auf zwei Bildern befinden, abstreitet. Ein Hauptargument Schmids ist, daß Böcklin die Landschaften von Marseille, Nizza und Capri, die auf einigen der Bilder dargestellt sind, im Jahre 1851 nicht gekannt haben könne. Vor allem aber findet Schmid in den neuen Bildern nicht die Handschrift des Malers, die von anderen Werken, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind, bekannt ist. Schmid hat das vorläufige Ergebnis seiner Untersuchungen, die er gelegentlich der Ausstellung der Bilder in Basel vornehmen konnte, in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht. Die Galerieleiter, die durch Ankauf einiger der Bilder für ihre Echtheit eingetreten sind, werden genötigt sein, zu seinen Ausführungen nun ihrerseits Stellung zu nehmen. Unsere Meinung ist, daß im einen wie im andern Falle — seien die Bilder nun von Böcklin oder nicht — eine Bereicherung seines Werkes durch den Fund nicht eingetreten ist.

Eine Gauguin-Ausstellung wurde nacheinander in den drei skandinavischen Hauptstädten gezeigt. Nicht weniger als fünfundsiebzig Gemälde waren ausschließlich aus skandinavischem Besitz zusammengebracht worden. Bekanntlich hatte Gauguin im Jahre 1873 eine Dänin geheiratet, und er hat sich 1883 ungefähr ein Jahr lang in der Heimat seiner Gattin aufgehalten, von der er sich 1885 endgültig trennte. Aus dieser Zeit stammen die Beziehungen Gauguins zu Dänemark, das heute allein mehr als fünfzig Werke des Künstlers besitzt. Sieben davon gehören dem National-Museum, fünfzehn Herrn Helge Jacobsen, dem Sohne des Stifters der Glyptothek in Kopenhagen, sieben Herrn Hansen. Auch Norwegen ist ziemlich reich an Gemälden Gauguins. Für das Museum hat Jens Thiis im Laufe der Jahre nicht weniger als zehn Bilder erworben, ein Hauptwerk hängt in der Sammlung des Herrn Stang in Oslo.

Ein Beethovendenkmal soll zum hundertsten Todestage des Meisters am 26. März 1927 in Berlin auf dem Bülowplatz, vor dem Hause der Volksbühne, errichtet werden. Reich, Staat und Gemeinde werden zu je einem Drittel die Kosten tragen. Zu einem engeren Wettbewerbe sollen die folgenden Bildhauer aufgefordert werden: Barlach, Belling, Breuer, Lederer, Manzel, Placzek, Scharff. Bereits am 15. Oktober sollen die Modelle abgeliefert werden. Das Preisgericht setzt sich aus den folgenden Herren zusammen: Baluschek, Gerstel, Ludwig Hoffmann, Klimsch, Staatssekretär Schulz, Constantin Starck und Geheimrat Wätzoldt.

Mit dieser Nachricht wurde die Öffentlichkeit am 25. Juni überrascht. Man las sie nicht ohne Kopfschütteln. Warum plötzlich ein Beethovendenkmal und warum diese Eile? Man ahnt Zusammenhänge. Man weiß, daß Peter Breuer seit langem einen Beethoven-Koloß im Modell fertig stehen hat, für den er einen Platz sucht, und daß die Stadt Berlin vor nicht langer Zeit nahe daran war, das Denkmal zu übernehmen. Soll nun die mit Recht als lästig empfundene Verpflichtung durch den Wettbewerb abgewendet werden? Sechs andere Bildhauer werden aufgefordert, in drei kurzen Sommermonaten Modelle herzustellen. Hofft man wirklich, auf solche Art zu einem würdigen Denkmal zu gelangen? Und was für einen Sinn hat es, sechs Bildhauer so verschiedener Art und Richtung zu einem Wettbewerb aufzufordern? Will man ein Denkmal von Belling, so braucht man nicht zuvor Manzel mit einem Entwurf zu bemühen. Will man einen Lederer, so ist es nicht nötig, Barlach aufzufordern. Ob man aber das eine oder das andere will, das hätte das Preisgericht auch vor der Ausschreibung bereits festzustellen vermocht, wenn es nicht aus beinahe ebenso heterogenen Elementen zusammengesetzt wäre wie die Liste der zum Wettbewerb aufgeforderten Bildhauer. Wir beneiden weder die Künstler noch die Preisrichter um die Aufgabe, die ihnen gestellt ist, und wir bezweifeln, daß auf solche Weise ein künstlerisch zureichendes Denkmal zustande gebracht werden kann.

JUL. FREYMUTH, STILLEBEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN

VOM FRANZÖSISCHEN KUNSTMARKT

Moderne Bilder gehören neuerdings zu den beliebtesten Versteigerungsobjekten des Hotel Drouot in Paris. Es vergeht kaum eine Woche, ohne daß wenigstens in einem der Säle Bilder von Renoir und Utrillo hängen. Es werden zwar im allgemeinen keine erheblichen Summen umgesetzt, wenn man den Stand des Franken in Rechnung zieht, da man neuerdings mindestens durch acht dividieren muß, um die Marktpreise zu errechnen.* Aber gerade die kleinen und mittleren Objekte dieser Versteigerungen finden reißenden Absatz und werden infolgedessen oft überzahlt. Im Augenblick hat die jüngere Generation der Maler den Vorteil davon, aber wir fürchten, daß die Enttäuschung nicht ausbleiben wird, wenn einmal der Flucht vor dem Franken die Flucht vor den Sachwerten folgt.

Am 2. Juni kamen mit der Sammlung Pédron einige Bilder von Pissarro zur Versteigerung. Das teuerste war ein Tuileriengarten mit 50000 fr. Andere Landschaften erzielten nicht mehr als etwa die Hälfte des Preises, also kaum mehr, als sie im Frieden gekostet haben. Das Bildnis des Herrn Murer, das Pissarro um 150 fr als Gegenstück des Porträts der Schwester von Renoir gemalt hatte, wurde für 27000 fr verkauft. Auch Gauguin wurde nicht hoch bewertet, ein Porträt und eine Landschaft brachten je 15000, die Häuser in Vaugirard 26000 fr. Von Renoir erzielte das Porträt der Madame Séverine 75000. Kleine Studien, die auf keiner Auktion mehr fehlen, wurden mit Preisen von 5000 bis 25000 fr zugeschlagen. Eine Landschaft von Sisley war mit 40000 fr normal bezahlt, ebenso eine Parkansicht von Bonnard, die 36800 fr kostete. Matisse war mit einem Porträt seiner Tochter vertreten, das 21000 fr erzielte, Derain mit einem Akt, der für 25000 fr verkauft wurde, während andere Bilder des Malers für etwa 10000 bis 12000 fr zu haben waren.

Ähnlich waren die Ergebnisse einer Sammlung moderner Bilder und Zeichnungen, die am 12. Juni folgte. Hier kostete ein Akt von Derain 16000, eine Dorflandschaft von Friesz 14000, eine Ansicht von Notre Dame von Marquet 22500, Straßenbilder Utrillos 10000 und 19000, eine Kreolin von Pascin 11000 fr. Für Zeichnungen von Matisse wurden relativ hohe Preise, nämlich 1280 und 2200 fr bezahlt, ebenso für ein gezeichnetes Stilleben Picassos, das 1400 fr brachte. Eine Zeichnung von Corot erzielte daneben nur 1500, ein Wagon de 3e Classe von Daumier 3700, eine Tänzerin von Degas 1800 fr. Ein Aquarell von Manet, le rendez-vous des Chats wurde allerdings mit 23100, eine Kurtisanenzeichnung von Guys mit 11000 fr bewertet. Die üblichen Bildchen von Renoir brachten auch hier nicht mehr als etwa 5000 bis 10000 fr, ein Bild mit zwei Mädchen 33500 f. Merkwürdig hoch wie überhaupt neuerdings wurde wieder Segonzac bezahlt. Bilder des Malers erzielten Preise zwischen 15000 und 30000 fr. Für die badenden Frauen von Rouault, der auf den Versteigerungen ein seltener Gast ist, wurden 8000 fr bezahlt. Das teuerste Bild des Tages war ein Interieur von Vuillard mit 52000 fr.

Ungleich bedeutender als diese immerhin bescheidenen Versteigerungen war die Auktion der Sammlung Decourcelles, die am 16. Juni stattfand. Hier brachte das Porträt Monets von Renoir eine große Überraschung. Es war auf 50000 fr geschätzt und stieg bis auf 225000 fr. Ein Akt Renoirs erzielte 96000 fr. Ein Bild von Daumier, der Lesende, konnte

* Der Wert des französischen Frank war zur Zeit der hier besprochenen Auktionen etwa 12 Pfennige. Für die Luzerner Versteigerung galt der vollwertige Schweizer Frank.

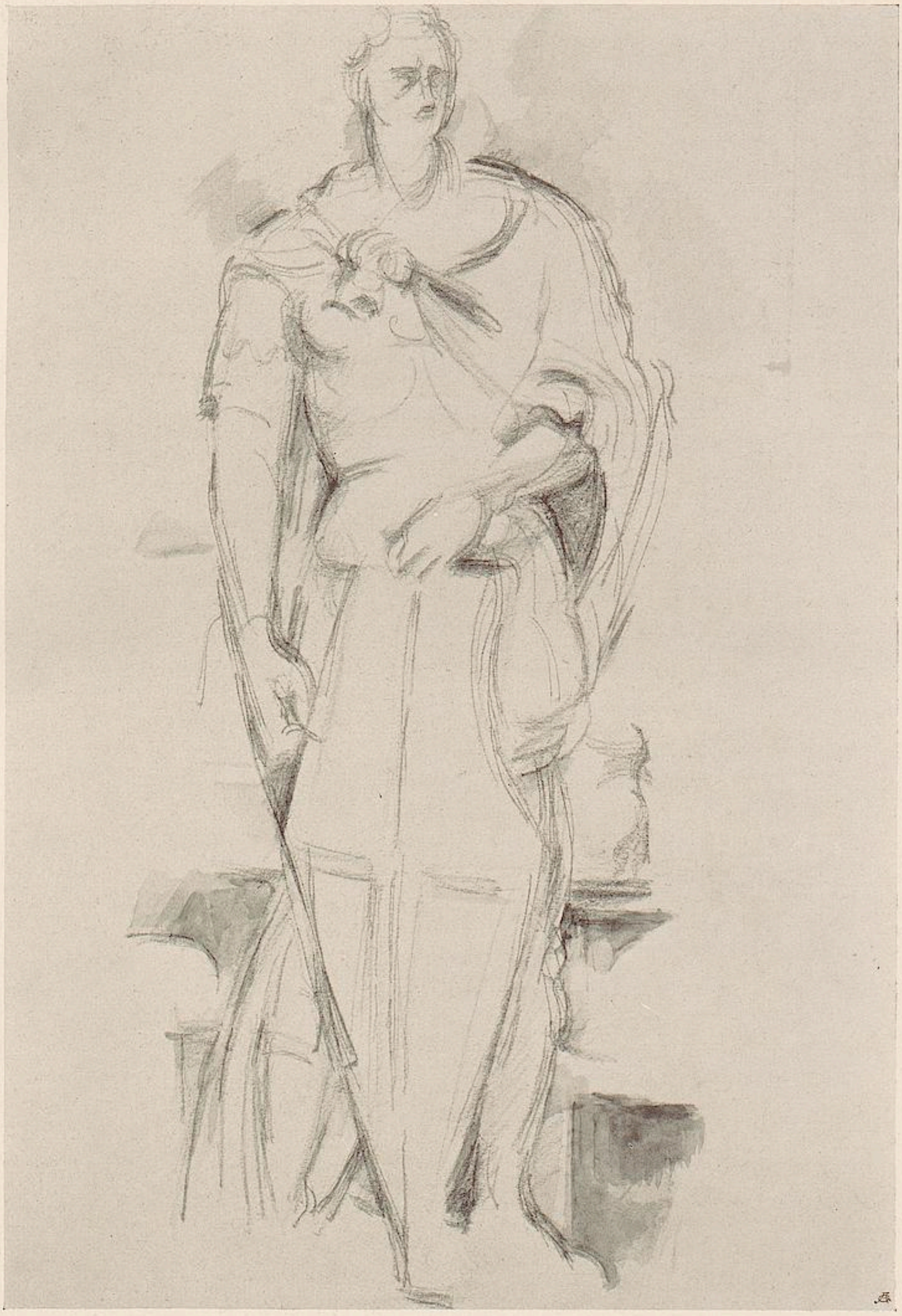
mit 100000 fr zugeschlagen werden, ein Sommertag von Monticelli mit 50000, ein Frauenbildnis der Berthe Morizot mit 28500 fr. Landschaften von Guillaumin erzielten hier, ähnlich wie auf der vorangegangenen Versteigerung, Preise zwischen 10000 und 20000, gelegentlich bis zu 28000 fr. Eine schöne Kirchenansicht von Utrillo wurde mit 50000 fr erheblich höher als die durchschnittlichen Bilder, die wenige Tage zuvor versteigert worden waren, bezahlt. Am interessantesten war die Reihe der Werke von Toulouse-Lautrec, deren teuerstes, eine Tänzerin auf der Bühne, mit 221000 fr dem Höchstpreis der Auktion nahekam. Zwei Herrenporträts brachten 60000 und 96000, die Frau mit rotem Haar 63000, die Frau im Garten 70000, la Goulue 65000 fr. Sonderlich hoch erscheinen allerdings auch diese Preise nicht, besonders wenn man den Preis für ein Bild von Forain vergleicht, das ebenfalls 70000 fr kostete. Erheblich gestiegen sind dagegen gute Aquarelle von Guys, von denen hier zwei mit 9000 und 12000 fr verkauft wurden.

Corot-Preise hörte man am 15. Juni bei Georges Petit, wo dreizehn Bilder des Meisters zum Ausgebot gelangten. Sie stammten sämtlich aus der Nachlaß-Auktion, und es war nicht uninteressant, die Preise von damals mit denen von heute zu vergleichen. Eine Landschaft mit Häusern am Fluß, die seinerzeit mit mehr als 2000 fr sehr teuer gewesen war, kostete jetzt 141000, der Park von St. Cloud, der ehemals ganze 240 fr gebracht hatte, war jetzt mit 155000 eines der teuersten Stücke, das nur von dem Quai in Rouen um 7000 fr übertroffen wurde. Das Porträt des Henri Sennegon kostete 90000 fr, le silence 90000, eine Ansicht von Rom 25000 fr.

Corot stand ebenfalls im Mittelpunkt der großen Versteigerung französischer Graphik des neunzehnten Jahrhunderts, die am 8. Juni bei Gilhofer & Ranschburg in Luzern stattfand. Das nahezu vollständige graphische Werk des Meisters in guten und zum Teil vorzüglichen Drucken bedeutete eine Seltenheit ersten Ranges, wie überhaupt diese Sammlung ungewöhnlich durch ihre hervorragende Qualität war. Das Ergebnis der Versteigerung kann man als ein normales bezeichnen. Die Preise hielten sich im allgemeinen auf einer Höhe, wie man sie für besondere Drucke auch vor dem Kriege in Paris anzulegen gewohnt war. Überraschungen gab es kaum, wenn auch gelegentlich einmal die Schätzungspreise nicht unwesentlich überschritten wurden, wie für die zwei Autographien Corots im 1. Zustand, die Ruhe des Philosophen und die Familie in Terracina, die auf 2500 und 2000 fr geschätzt, mit 3650 und 3200 zugeschlagen wurden. Ein schöner Druck des 1. Zustandes der Radierung „Environs de Rome" kostete 1200 fr, ein ebensolcher der „Paysage d'Italie" 900 fr. Von den Clichés-Verres stieg keines über 400 fr, durchschnittlich waren sie kaum teurer als 100 bis 150 fr. Neben Corot war Daubigny besonders reich und gut vertreten. Überraschend hoch wurden von ihm die zwei großen Hauptblätter, die Schafhürde und die Furt, in prachtvollen Drucken des 1. Zustandes mit 3700 und 3100 fr bewertet. Dagegen blieben die Preise für Daumier hinter den Erwartungen eher etwas zurück. Man hat noch kaum in einer Versteigerung eine ähnlich stattliche Reihe von Probedrucken gesehen, von denen nur ganz wenige, häufig nur ein einziges Exemplar existiert. Etwa 300 fr hat man schon vor dem Kriege für solche Drucke in Paris anlegen müssen. Hier wurden sie im Durchschnitt eher niedriger bezahlt, nur ausnahmsweise stiegen sie bis zu 450 oder 500 fr, häufig dagegen wurden sie mit wenig über 200 fr und sogar darunter zugeschlagen. Auch die berühmte Rue Transnonain blieb mit 740 fr nicht unerheblich hinter der Schätzung zurück. Auch die schönen Drucke von Meryon wurden im ganzen recht billig verkauft. Für 300 bis 500 fr hat man früher die berühmten Ansichten von Paris in solcher Qualität kaum kaufen können. Besser hielten sich die Preise für Millet, von dem „Le départ pour le travail" 2900, „le paysan rentrant du fumier" 1500 fr kostete, während die „Glaneuses" in einem schönen Abdruck des 2. Zustandes für 500 fr verhältnismäßig billig zu haben waren. Von Manet brachte der tote Torero in dem sehr seltenen 1. Zustand 1000 fr, der Knabe mit dem Degen 220 fr, die Lithographien „Bürgerkrieg" und „Barrikade" 200 und 230 fr, Preise, die angemessen schienen, obwohl sie hinter den wohl reichlich hoch gegriffenen Schätzungen weit zurückblieben. Billig war auch die Folge der „Elles" von Toulouse-Lautrec, die vor dem Kriege kaum für 865 fr zu haben war, „le Tonneau", ein Blatt, das mit Recht beliebt, aber keineswegs selten ist, kostete 450 fr. Als besondere Rarität wurde eine nur in diesem einzigen Abdruck bekannte Kaltnadelarbeit Rodins, „der sterbende Kentaur" mit 4300 fr zugeschlagen. Daß für Drucke von Forain ein Kreis von Sammlern noch immer steigende Preise anzulegen gewillt ist, erfuhr man in Luzern, wo Radierungen zwischen 450 und 1150 fr erzielten, ebenso wie auf der Auktion Decourcelles in Paris, wo für seltene Blätter noch erheblich höhere Summen angelegt wurden. Hier kostete die Pietá 12500, die Kreuzigung 14500 und der Verlorene Sohn sogar 38000 fr. Möglicherweise war es ein Fehler, die hervorragende Sammlung französischer Graphik in der Schweiz zu versteigern. In dem Pariser Inflationsklima wäre wahrscheinlich das Preisthermometer erheblich höher gestiegen.

Daß auch die große Ware in dem heutigen Paris ihre Abnehmer findet, bewies die Auktion Dutasta, die als das Hauptereignis der Saison zu verzeichnen ist. Erstklassiges Mobiliar des Dix-huitième, für das Amerika heute der Hauptabnehmer ist, wurde hier mit gewohnten Rekordpreisen bezahlt. Zwölf mit Tapisserien bezogene Fauteuils im Stil Louis XV. erzielten nicht weniger als 1220000 fr, ein Damenschreibtisch von Dubois 585000, ein Tisch in Einlegearbeit mit Bronzebeschlägen 301000, ein Schreibtisch gleicher Art 200000, eine Kommode von Joseph 355000, ein Fauteuil von E. Meunier 153000, ein Lit de Repos von Avisse 150000, ein Ofenschirm von Jacob 129000 fr. Von den Tapisserien wurde ein Stück aus der Folge der Fêtes Italiennes nach Boucher mit 1652000, der Raub der Proserpina ebenfalls nach Boucher mit 444000 fr. bezahlt. Nicht minder hoch waren die Preise für Porträts des achtzehnten Jahrhunderts, ein Damenbildnis von Latour kostete eine Million. Der Kuriosität wegen mag notiert werden, daß das gleiche Bild im Jahre 1897 für 31500 und im Jahre 1920 für 365000 fr versteigert worden war. Zwei Kinderbildnisse von Drouais erzielten 435000 und 601000 fr. Endlich verdient der Preis Erwähnung, der für einen Farbenstich von Debucourt „les deux baisers" bezahlt wurde, er betrug 510000 fr.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



PAUL CÉZANNE, STUDIE NACH DONATELLOS HL. GEORG. BLEISTIFT, AQUARELLIERT

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)

Kunst und Künstler

FRANZÖSISCHE HANDZEICHNUNGEN

DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN DER WIENER ALBERTINA

VON

HANS TIETZE

Den Geist des Museums von heute bestimmt die Spannung zwischen Systematik und Qualität, jene eine Erbschaft des historisch eingestellten neunzehnten, diese eine Tendenz des auf Monumentalität sich besinnenden neuen Jahrhunderts; dort der Versuch, durch Aneinanderfügen entscheidend wichtiger Glieder die Kette der Entwicklung zu bilden, hier die Absicht, den Genius eines Volks, einer Zeit, eines Einzelnen in seinen höchsten Leistungen zu beschwören. Beides sind Grenzwerte: denn wie jene Vollständigkeit aller Zwischenglieder, ohne die die Evolution nur lückenhaft dargestellt werden kann, theoretisch und praktisch unerreichbar ist, so bleibt die Vereinigung des absolut Besten eine ideale Forderung. Zwischen den Polen vermittelt die instinktive Erkenntnis, daß in der Qualität ein entscheidendes Element des Entwicklungswertes liegt und daß die Überzeugungskraft — die historische wie die künstlerische — des Ganzen in dem richtigen Verhältnis liegt, in das die vorhandenen Einzelstücke gebracht sind. Wie im großen Geschichtswerk oder dem großen Kunstwerk besitzt — beiden verwandt — die Kunstsammlung, wie sie uns heute lebendig erscheint, ihren entscheidenden Wert in der synthetischen Kraft, die ihr eingebunden ist; sie ist subjektiver als in der stärker auf Objektivität gerichteten Stufe, die vorangegangen ist, bewußter eine Schöpfung, in der die Gestaltungskraft des Mannes oder der Männer, die sie zusammenbrachten, sich ausspricht. Immer gilt es, aus möglichst konzentrierten Einzelzeugnissen die Vorstellung des Ganzen erstehen zu lassen, die ihnen die zwingende ist.

Die Sammlung der französischen Handzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts in der Albertina stellt diesen vom Zufall vorgefundenen Materials und der Verschiedenheit der einander

CAMILLE COROT, LANDSCHAFT. KOHLE

überschneidenden Sammlerindividualitäten stets beeinträchtigten Typus besonders rein dar, weil sie völlig aus einem Guß ist, von Grund aus eine Schöpfung des jetzigen Direktors, Prof. Dr. Alfred Stix, der hier wie an anderen Stellen versuchte, den berühmten Reichtum der um die Kupferstichsammlung der Nationalbibliothek vermehrten Sammlung in jenen Teilen zu ergänzen, die einem spezifisch modernen Kunstgefühl besonders wichtig erscheinen. Gegen die französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hat sich das im Grunde seines Wesens antiimpressionistische Wien immer besonders ablehnend verhalten; die unglückselige Art, wie diese Kunst hier gesammelt oder — besser gesagt — nicht gesammelt wurde, läßt sich bei dem sonst so rezeptionsbereiten Charakter dieser Stadt nur aus tiefgehender Gegensätzlichkeit erklären. Der öffentliche Gemäldebesitz ist trotz der Ankäufe unter Dörnhöffer und der noch entschiedeneren Anstrengungen Haberditzls fragmentarisch geblieben; ein Rest aus den in früherer Zeit trotz der Einsicht der Wissenden — infolge des Widerstandes der stets besser Wissenden — versäumten Gelegenheiten, nur hie und da vom Abglanz des angestrebten Ziels überstrahlt. Von Zeichnungen war vollends nichts vorhanden, als die Albertina Ende 1922 zu sammeln begann; so konnte die Sammlung aus den reichen Gelegenheiten, die die Inflationsjahre boten, planmäßig errichtet werden und zu einem Ganzen sich fügen, das einen geschlosseneren Überblick über diesen Abschnitt gewährt als irgendeine andere öffentliche Sammlung; selbstverständlich ist manches anderwärts reicher und großartiger — im British Museum, vor allem natürlich im Louvre —, aber nirgends ist wie hier versucht, den ganzen Gang des Jahrhunderts gleichmäßig zu illustrieren; selbst die Sammlung Manjowski in Budapest, die dem Vernehmen nach einst dem Kupferstichkabinett dieser Stadt zufallen wird, vielleicht die prachtvollste Sammlung dieser Art, ist der Wiener an brillanten Einzelstücken überlegen, ermangelt aber der systematischen Geschlossenheit, den diese besitzt oder durch einige wenige Ergänzungen gewinnen kann.

So wünschenswert diese wären — Van Gogh, Courbet, zum Teil auch Manet —, so kann die Albertina doch schon heute geben, was die Ge-

mäldegalerie schuldig bleibt; kann auch das geben, was dieser auch dann zu leisten versagt bliebe, wenn sie vollständiger wäre. Denn die Zeichnung ist nicht ein bloßer Anhang zur grandiosen Malerei des Jahrhunderts; in dem technisch und vor allem psychologisch andersartigen Medium spiegelt sich der gleiche künstlerische Geist grundsätzlich anders; die gleichen Persönlichkeiten erscheinen hier und dort gesehen verschieden. Alle Probleme Wert besitzt. Dem Zentrum der Individualität enger verhaftet, enthüllen die Zeichnungen Seiten des Künstlers, die sonst verborgen blieben, entschleiern Geheimnisse, die das lautere Medium der Malerei unterdrückt; neue Gegensätzlichkeiten, neue Verwandtschaften tauchen auf — der die französische Kunst beherrschende Begriff der Tradition erhält durch dieses zweite Netz Bekräftigung und Vertiefung. So ist die Geschichte der französischen

AUGUSTE RENOIR, FRAUENSTUDIE. KOHLE

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)

— und vor allem die malerischen, nach denen wir das Wesentliche gerade dieses Jahrhunderts orientieren — haben ihr Sonderdasein; sie vergewaltigen ihre Träger, ordnen sie unter, streifen letztes Persönliches von ihnen ab. Die Künstler werden in die Kapitel dieser Entwicklung hineingezwungen. In der Zeichnung, die weniger selbstherrlich ist, weil sie nicht das Leitmotiv des Jahrhunderts ist, bleiben die Künstler freier, widerspruchsvoller, sohin persönlicher — zumindest anders, so daß der Nebenzweig neben dem Hauptstamm einen eigenen Handzeichnung, wie sie diese Sammlung darstellt, nicht nur Kommentar, sondern auch selbständiger Text; die zwei auch in der Malerei verschlungenen Probleme von Form und Farbe kombinieren sich hier anders.

Schon bei dem Romantikerpaar, in dem sich dieser Kontrast des Zeichnerischen und des Malerischen zuspitzt, Ingres und Delacroix, drückt er sich in den Zeichnungen anders als in den Bildern aus. Die zwei Bildnisse von Ingres, M. Raoul-Rochette und Mme. Lavergne —, beide im Buch

EUGÈNE DELACROIX, LÖWE UND TIGER IM KAMPF. BLEISTIFT

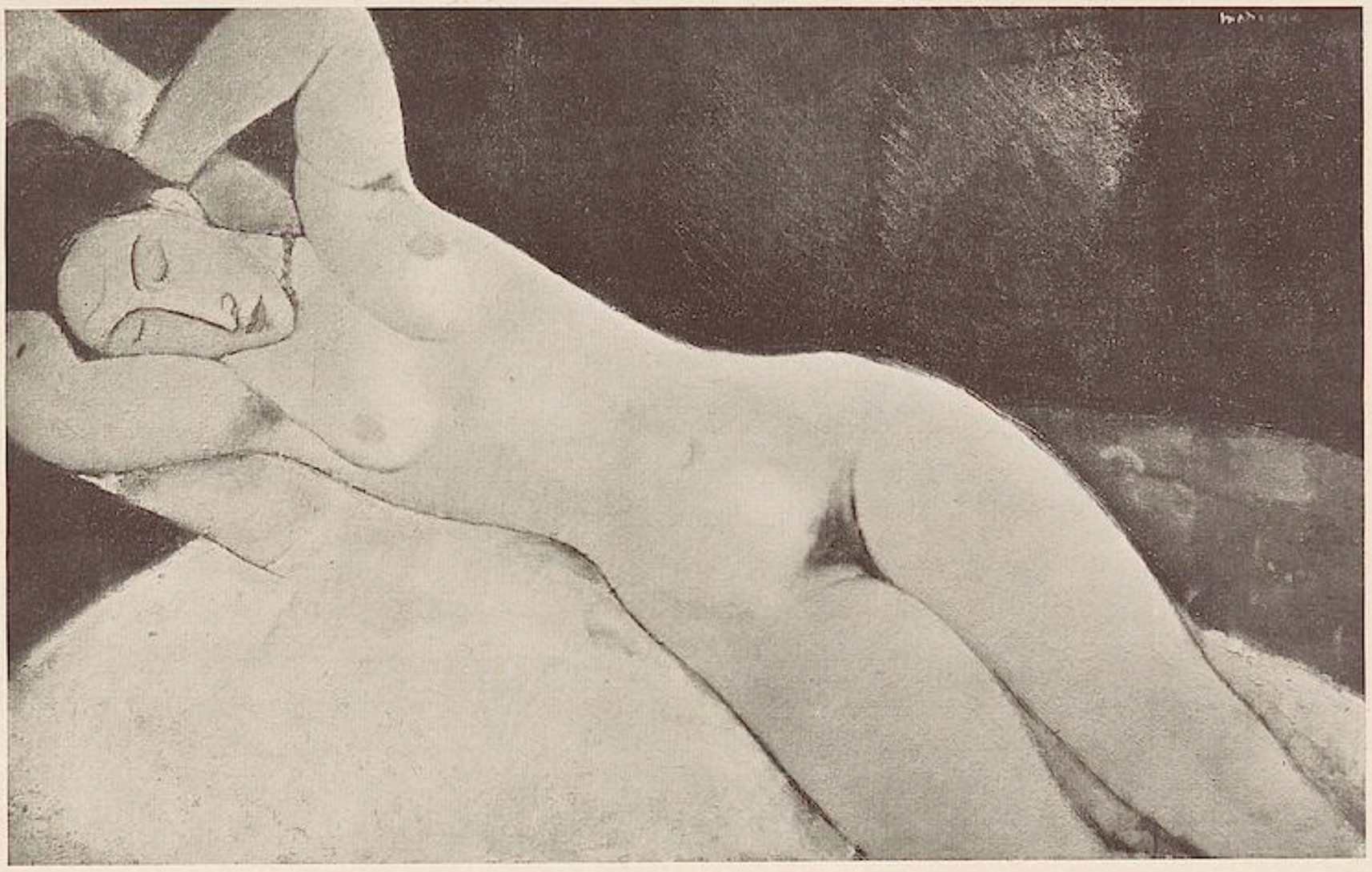
von Frau Fröhlich-Bum abgebildet — neigen in ihrer Feinfühligkeit für das Stoffliche mehr ins Bildhafte als die frühen Blätter von Delacroix, selbst die aquarellierten oder getuschten; der Hamlet auf dem Friedhof könnte zum Beispiel mit der scharfen Stilisierung ins Gegenständlich-Romantische — für uns irgendwie Bühnenbild statt Wirklichkeitserlebnis — im Verhältnis zur ruhigen Lebensfülle der Ingresbildnisse die Stellung zum Problem des Naturalismus umkehren. In vielen späteren Blättern — Delacroix ist besonders reich vertreten — bringt die Bewegung das entscheidend Andersartige: Bewegung von Mensch, Tier, Landschaft, Meer und Wolke; Natur in allen Erscheinungen, nicht die ruhende, sondern die sich bewegende, die rastlose, die werdende, nicht ein Ergebnis, sondern eine Kraft.

In anderem Sinn schenkt die Zusammenrückung zweier anderer Künstler, Daumiers und Millets, in Meisterblättern neue Aufschlüsse. Von Daumier sind drei prächtige Stücke vorhanden: die altmeisterliche „Jeanette“ mit einer biedermeierischen liebevollen Trockenheit bei der Charakteristik von Gesicht und Haar, Schal und Kopfputz — alte Sachlichkeit —, ein Ringkämpfer, fragwürdige Menschlichkeit, die im ironischen Zwielicht Dau-

JAN FRANÇOIS MILLET, GARBENTRÄGERIN. KOHLE

mierscher Nuditäten schlottert, endlich eine Flüchtende — Detailstudie zum Bilde „Les Emigrants“ — prachtvoll in der Monumentalität der Erscheinung, äußerlich und innerlich sturmgepeitscht, ein Werk großen Stils; gegenüber Millet mit einer Reihe von Landschaften, mit dem bürgerlichen Porträt einer Frau mit Katze — aus der Welt Daumierscher Concierges —, mit einer mächtigen Garbenträgerin — aus Licht und Schatten modelliert —, einer Versuchung des Antonius, dessen in grauendes Halbdunkel gehüllte Hauptgruppe mit dem in schwerem Kampf stöhnenden Heiligen mächtig der in Alleinheit und Nacktheit erstrahlenden Erscheinung der Hauptdämonin kontrastiert. Hier und dort, beim Karikaturisten und beim Bauermaler, der charakteristische Sinn für großformiges Sehen, Stilgefühl des aufsteigenden zweiten Kaiserreichs, wie bei Haussmann oder der offiziellen Malerei, aber auch all die Empfindsamkeit des Paysage intime adelnd — Corots „Intimität“ ist etwas Innerliches, Einblick in schwebende Empfindung und nichts Hemdärmeliges — und auch in der Zeitchronik eines Guys die Modenotiz mit dem Anspruch höherer Gültigkeit erfüllend: eine Krinolindame in gewagter Haltung — Aquarell —, eine blühende Arabeske, eine andere, vom Rücken

gesehen — Tusch —, ein stilisiertes Bukett, beide überindividuell, ins Typische gehoben, noch in dem Stilgefühl verwurzelt, das erst der eigentliche Impressionismus auflöst. Hier wird dann naturgemäß die Handzeichnung unergiebiger, weil sie mit ärmeren Mitteln anstrebt, was sich erst in der Malerei ganz vollenden kann; die Blätter sind deshalb reine Malerei — wie ein großes Blumenaquarell von Manet — oder bloße Notiz, wie eine Figurenstudie von demselben oder auch das meiste von C. Pissarro, von Sisley und ihrem Kreise, vieles überaus reizvoll, aber doch mehr Behelf, überstrahlt von der Erinnerung an die Bilder dieser Künstler. Im Spätimpressionismus entsteht ein neuer Zeichnungsstil — persönlicher, graphischer, aber auch in stärkerem Grade rein individuelle Ausdrucksweise — Degas (mit Forain als dem Banalisator ins Illustrative neben sich), Toulouse-Lautrec, Gauguin; anders bedingt Puvis de Chavannes und Rodin, deren Zeichenweise in guten Blättern verschiedensten Charakters belegt ist. Als Gipfel dieser Hoch- und Spätzeit sind Renoir und Cézanne in Qualität und Quantität besonders reich aufgebaut; letzter Ruhepunkt vor neuer stürmischer, noch nicht historisch gebändigter Problematik. Beide großen Meister, den Abschließenden wie den Neubeginner, läßt auch ihr Handzeichnungswerk erkennen; das Renoirs immer strömend, ob feiner Bleistiftstrich Frauenakte umschmeichelt (Skizze zu den Baigneuses von 1885 u. a.) oder ob sich in blühenden Aquarellen landschaftliche Form in leuchtende Buntheit löst oder ob saftige Kohlen- oder Rötellinie die volle Vitalität junger Frauen umschreibt; das Cézannes unerhört vielseitig von der stockenden Bleistiftskizze bis zu den leichten sich zauberhaft vom Grunde lösenden Plastikstudien und den großen Landschaftsaquarellen, über deren Visionen die Frage nach den Mitteln, nach Malerei oder Zeichnung völlig verstummt. Sie bilden in unvergleichlichster Konzentration das Vermächtnis der Vergangenheit an die Zukunft.



AMÉDÉE MODIGLIANI, SCHLAFENDE FRAU

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)

BESITZER: GALERIE BING, PARIS

AMÉDÉE MODIGLIANI, BLONDE FRAU

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)
BESITZER: GALERIE BING, PARIS

MODIGLIANI

VON

GUSTAVE COQUIOT

DEUTSCH VON AUGUST BRÜCHER

Einst lebte in Livorno in Italien ein kleiner Judenjunge, den seine Eltern zärtlich liebten. Er hieß Amedêo Modigliani. Er wurde in der Achtung der Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten erzogen, die von dem Rabbiner vorgeschrieben waren; dann, als er sein zwanzigstes Jahr erreicht hatte, kam er nach Paris.

Er wollte Maler werden. Er mietete ein Atelier auf der Butte Montmartre; und da er sehr vernünftig war, hängte er sofort einige Photographien der berühmten Bilder, die sein wunderbares Land noch besitzt, an die Wand.

Es war ein wenig ein Durcheinander von Werken. Mit zwanzig Jahren übt alles „Gegenständliche“ einen starken Zwang aus; der plötzliche Wunsch, die Begeisterung des Augenblicks kommen jeder Überlegung zuvor. Man hat Lust nach allem, man hat Durst nach allem; man will alles verschlingen; man hat Stolz in sich; man denkt nicht an den Verkauf, an die Persönlichkeit nicht

einmal auf der zwanzigsten Stufe des Plagiats; da spezialisiert man sich auch noch nicht.

Im Atelier des guten Schülers Amedêo hingen also nebeneinander „Die beiden venezianischen Kurtisanen“ von Carpaccio, die so sehr den kahlen Exemplaren auf den Hundeausstellungen gleichen; „Tod und Himmelfahrt Mariä“; und ferner von Carpaccio: „Der heilige Stephan disputiert mit den Gelehrten“, „Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen“, ein junger Ritter mit etwas „verhurtem“ Aussehen. Modigliani hatte auch das Frauenporträt von Lotto (aus der Galerie Carrara) an die Wand geheftet, „Christus und seine Mutter“ von Orcagna, „Jesus bei Simon“ von Veronese; von Perugino: „Die Geburt“ und „Don Baltasar“. „Die Jungfrau mit Kind“ der Galerie Pitti, das von Lippi signiert ist; den „Frühling“ von Botticelli; und schließlich Photographien von Bildern Tizians, Corregios — und selbst Andrea del Sartos.

Alle diese Photographien packte Modigliani eines Tages vor mir aus einem Karton; und er lächelte und sagte: „Aus der Zeit, da ich noch ein «Bourgeois» war.“

Seine andere Passion in dieser Zeit war die Lektüre Spinozas. Offen gesagt, später wußte mir Modigliani selbst niemals zu erklären, warum er sich so in den „Tractatus-theologico-politicus“ vertiefte, wenn ihm die „Ethik“ weniger absonderlich erschien. Er sagte mir wohl, er sei von der geometrischen Form gefesselt, die hier auf den äußersten Gipfel der cartesianischen Methode getrieben sei; und dann, setzte er hinzu: „Habe ich hier nicht die peinlichste, die exakteste, die grausamste Form des Pantheismus?“ Mag sein! aber ich habe mir immer gedacht, für Modigliani sei die Lektüre Spinozas eine Phantasie wie viele andere, die sich sehr schnell bei ihm einzustellen pflegten.

Nachdem er viele sehr ordentliche Porträts gemalt hatte, machte er sich eines Tages daran — ganz zögernd — sich mit Haschisch zu vergiften. Das war so Mode in der Welt der jungen Dichter, der jungen Maler und der jungen Frauenzimmer — von zwanzig bis sechzig Jahren. Man trank auch einen kleinen Schluck Äther. Man „visionierte“, wie man damals sagte.

Modigliani hatte Eile mit seinen Absonderlichkeiten. Sagte er sich, sein Leben würde bald zu Ende sein — oder strebte er als Jude zum Genießen? Ich sah ihn jetzt immer auf der Suche nach etwas Neuem; so zeigte er mir eines Tages Skulpturen, die ganz und gar unter dem Einfluß der Negerskulptur modelliert waren, wie sie in gewissen Ateliers — und bei gewissen verbrauchten Kunstkritikern gesammelt wurden, die inzwischen Galeriebeamte geworden waren.

Um diese Zeit — genau im Augenblick der Negerskulptur-Mode — kam Modigliani von der Butte nach Montparnasse herunter.

*

Da landete er in einem wahren Hundeloch, was sage ich? im richtigen Mist!

Alle Ghettos der Welt hatten hier schon ihre schlimmsten Produkte abgeladen. Alle Völker hatten auch ihre Vertreter hierhergeschickt, die sich durcheinander auf dem Boulevard Montparnasse und Raspail in der Rue Campagne-Première, Delambre, Boissonnade, de la Gaîté, d'Odessa usw. einlogiert hatten ... Spanier, Türken, Walachen, Polen, Russen, Österreicher, Deutsche, Griechen, Italiener, Norweger, Schweden, Schweizer tummelten sich in dem eroberten Paris, — in dieser Stadt, die die große Hure der Welt ist. Und ganz natürlich war der engste Winkel, der schmutzigste Verschlag schnell zu einem Atelier geworden für alle diese Eliakims, Maler oder Bildhauer, die auch unverzüglich ihre Konkubinen fanden in dem Pack der Pariser und ozeanischen Midinetten.

Immerhin muß ich gestehen, daß alle diese Fremdlinge auch ihr Gutes haben, denn sie tragen zur Erheiterung bei. Wieviele Vormittage, während ich auf der Terrasse eins ihrer Cafés saß, habe ich mich damit unterhalten, sie vorübergehen zu sehen: der eine als Arkansastrapper kostümiert, der andere sah wie ein Violinspieler aus; ein dritter war ein Tartar, ein vierter ein Herr Professor mit einer Brille, ein fünfter ähnelte einem Muschik, ein sechster einem griechischen Infanteristen im Rock, bis zum zehnten, der mit Lumpen angezogen war, auf dem Kopf ein „Bibi“ (Hütchen), wie es Dranem trägt.

Und ihre Begleiterinnen waren nicht weniger erfreulich, denn, auffallend und oft hübsch, traten sie mit der ganzen Freiheit ihrer Sitten und ihrer Meinungen auf. Sie belebten mit pittoreskem und lustigem Leben die düsteren Straßen und die platten Boulevards; und wie unbeholfen sich diese jungen Mädchen dabei benahmen, Töchter von Kaufleuten

und Beamten, wenn sie Farbkasten und Bilder von dem Atelier, wo der seriöse Herr E. Othon-Friesz korrigiert, nach dem Atelier schleppten, wo sich Herr Denis doktoral vernehmen läßt!

Diesem Milieu hatte sich Modigliani bald vollkommen angepaßt. Der gute, kleine Jude aus Livorno wurde ein richtiger Strolch. Er trank reichlich. Dann kam der Krieg. Er hatte Geschichten mit der Polizei. Er verband sich mit Rappaport.

Und jetzt hatte er plötzlich viel Talent.

*

Eines Tages konnte ich folgendes über diesen Maler schreiben, der sich so früh von den Parzen greifen ließ:

„Eine sonderbare, anziehende Persönlichkeit ist dieser Modigliani. In dem haltlosesten Leben, das es je gab, verstand es dieser Maler-Bildhauer und dieser Bildhauer-Maler, wunderbare Bilder des nackten Körpers auszuführen und nicht weniger auserlesene Porträts."

„Gewiß, er wiederholte sich oft, aber welche totale Originalität im Ganzen! Und gerade dadurch sind seine Werke immer fesselnd. Und welche geschickte, subtile Zeichnung von toller Virtuosität und einzigartiger Qualität!"

„Mit sicherem Strich stellte er auf den ersten Hieb Nacktes oder Gesichter hin, in die er alle Betonungen ohne Schwerfälligkeit — nein, was sage ich — mit einer spinnwebfeinen Zartheit hineinschrieb!"

„Nur gewisse Zeichnungen von Lautrec können es mit dieser vornehmen und so hochmütig frechen Meisterschaft aufnehmen. Und obendrein ist Modigliani noch zusammengefaßter, raffinierter, kostbarer!"

„Er hatte alle Qualitäten seiner nervösen, feinen, exaltierten italienischen Heimat. Ohne Zweifel sind viele seiner Darstellungen des Nackten zu einförmig in diesem Aprikosenton, der damals Mode war — und der aus so vielen Gesichtern junger Frauen diese heißen, sehnsüchtigen Früchte machte. Aber ziehen wir nicht diese Farbe des fernsten Orients — oh, Patina des Opiums! — den Rosatönen vor, die wie ein Hautausschlag wirken, und die uns so viele Maler zur Strafe auferlegen?"

„Übrigens, auch euch hat Modigliani gemalt, ihr blutleeren Gesichter, blaß von körperlichen Leiden oder Ausschweifungen. Euch hat er dargestellt, klagende Jungfrauen, deren Kopf auf einem zu langen Halse schaukelt, der zerbrechlich ist wie ein Blumenstengel. Tropfen für Tropfen hat er euer Blut ausgeschöpft und hat euch verschmachtend und ausgezehrt am Rande des Todes liegen lassen. Ein wunderbarer Maler des Schmerzes!"

„Aber mit einem Schlag stürzte sich Modigliani wieder in das Leben, in das glühende, starke, rote Leben. Und wir haben manches Bild dieser Art gesehen: von Gesundheit strotzende Kellner mit roten Gesichtern, roten Pfoten; Serviermädchen, deren schwarze oder gelbe Haare wie eingeölt auf der dummen Stirne kleben."

„Ich liebte schließlich in Modigliani den Maler, der sich um keine Ausstellung gekümmert hat, der nicht wie ein Pirat kam, um seine Nachbarn auszuplündern, der in sich und für sich lebte mit all seinen Tugenden, all seinen Mängeln. Eine Auswahl aus seinen Werken ist eine dauernde Beglückung für alle diejenigen, die die Malerei leidenschaftlich lieben."

*

Als Bohémien war er nicht weniger sympathisch wie als Maler. Er hatte ein „Heim"; er behielt es immer. Seine Abstecher führten von einem Café zum anderen. Von „Rosalie" ging er in die „Rotonde" und von der Rotonde nach der „Closerie des Lilas". Er porträtierte den ersten besten. Mit nichts war er geizig. Selbst seine Ratschläge, mäßig zu sein, erteilte er unaufhörlich. Traf er zum Beispiel Utrillo, so blickten sich diese beiden Trinker-Propheten ohne zu lachen in die Augen, dann tauschten sie Schuhe und Kleidungsstücke aus — worauf der eine dem anderen auf den Weg verhalf. Bald war es Castor, bald war es Pollux, dem diese Aufgabe zufiel. Eine fürchterlich zweifelhafte Angelegenheit.

Da die Liebhaber sich jetzt einstellten, konnte Modigliani — schon am Ende seiner Kräfte — eines Tages nach dem Süden reisen. Dort fand er die Sonne, aber seine Liebe zum Alkohol hatte ihn treu begleitet. Modigliani kehrte nach Paris zurück. Häufige Blutstürze leerten ihn aus; er war verloren.

Er ging ins Spital der Charité, wo er am 25. Januar 1920 starb. Er war 36 Jahre alt.

Der Maler Kisling organisierte die Beerdigung. Er bettelte bei den Händlern, bei den Bildersammlern. Kisling wollte für seinen Kameraden ein Erbbegräbnis auf einem Pariser Friedhof.

Es gab lobenswerte Spenden, aber auch gemeine Abweisungen.

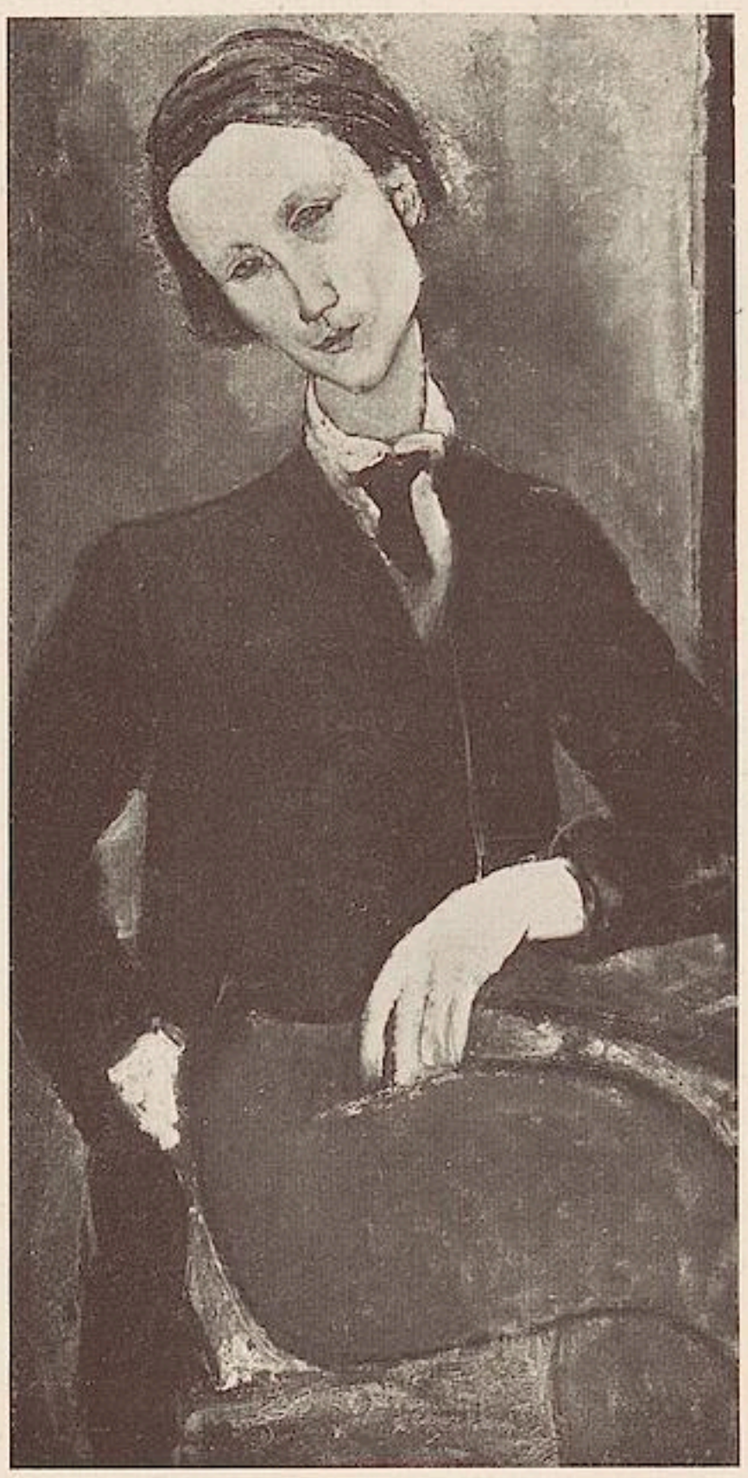
Ein Sammler, der eine Menge Bilder von Modigliani besitzt — die er zu Hungerpreisen von Modigliani gekauft hatte —, erwiderte Kisling lapidar:

„Aber machen Sie sich doch nicht soviel Mühe; begraben Sie ihn (ihn oder Modigliani!) in Pantin im Armengrab."

Kisling erlangte dennoch ein Erbbegräbnis auf dem Père-Lachaise.

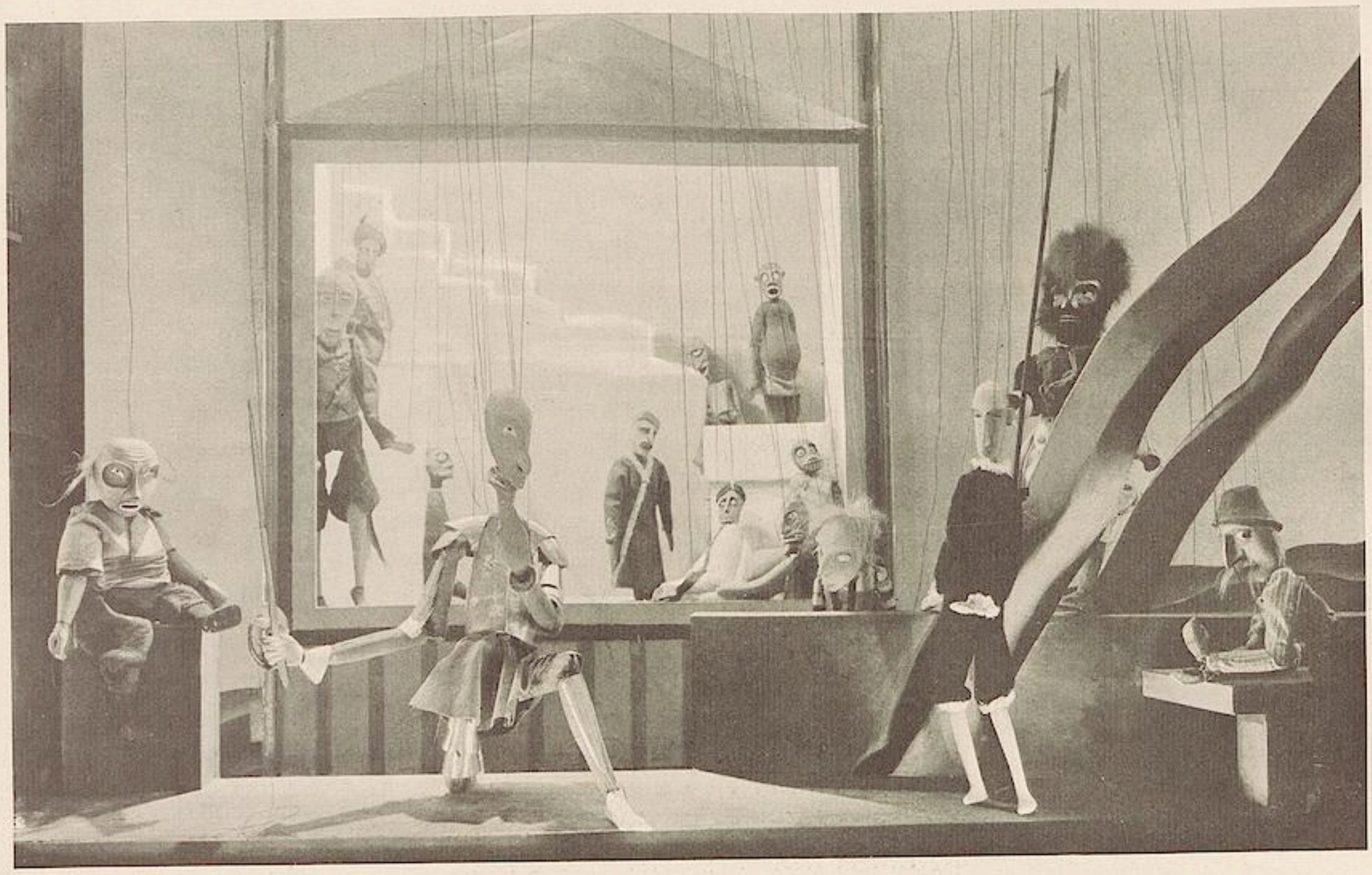
Epilog

Eine Stunde später rafften Händler und Liebhaber, den Geldbeutel in der Faust, wütend Bilder und Skizzen von Modigliani, alles was sie finden konnten, zusammen, und am gleichen Abend des Begräbnisses opferte sich Modiglianis Frau. Eins entsprach nur dem anderen! . . .



AMÉDÉE MODIGLIANI, BILDNIS BARAMOWSKY

MIT ERLAUBNIS DER SOCIÉTÉ DU DROIT D'AUTEUR AUX ARTISTES (GALERIE A. FLECHTHEIM)
BESITZER: GALERIE BING, PARIS



AUS DEM SCHWEIZERISCHEN MARIONETTENTHEATER IN ZÜRICH

MARIONETTEN

VON

F. T. GABLER

Immer wieder während der jahrhundertelangen Geschichte des Theaters wurde in gewissen Epochen der Marionette eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. Und immer empfing sie die Liebe des Volkes und nicht minder die bedeutender, genialer Menschen. Sie birgt in sich jene einfachen und wesentlichen Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens, welche das Spiel im ursprünglichen Sinne dem Menschen zu einem bereichernden Erlebnis werden lassen.

Die Marionette stellt eine holzgeschnitzte Figur dar, deren Glieder durch Gleiche beweglich miteinander verbunden sind. Fäden oder Drähte reichen von diesen Gliederteilen und von den Gleichen hinauf zu einem Steg, an dem sie befestigt werden. Durch das Anziehen oder Loslassen der Fäden, die der Spieler am Steg in seiner Hand zusammenfaßt, kann die Figur Bewegungen und Gebärden wiedergeben. Diese einfache Maschine, die recht simpel den verfeinerten Organismus eines Menschen oder eines Tieres nachahmt, mag zuerst als ein bedeutungsloses Ding erscheinen, dem weder viel Sinn noch Wert innewohnt. Man versucht mit diesen Puppen zu tun, als würden sie schreiten, ihre Arme bewegen, knien, nur alles viel hilfloser als es dem Menschen und dem Tier von Gott gegeben ist. Müßten nicht unzählbare, tausende und abertausende von Fäden re-

giert und geleitet werden, um auch nur im Entferntesten den Eindruck einer lebendigen Bewegung hervorzurufen?

Käme nicht das Geheimnis künstlerischer Wirkung dazu und würde sich nicht das Wunder der Illusion darüber breiten, bliebe es allerdings ein wesenloses Geschehen. Es handelt sich eben nicht um die realistische Wiedergabe des menschlichen Körperbaus und seiner Bewegungen, sondern um die Darstellung von Kräften und Elementen des Lebens, die durch das Spiel der Marionetten einen immer neuen, überraschenden, beglückenden Ausdruck finden.

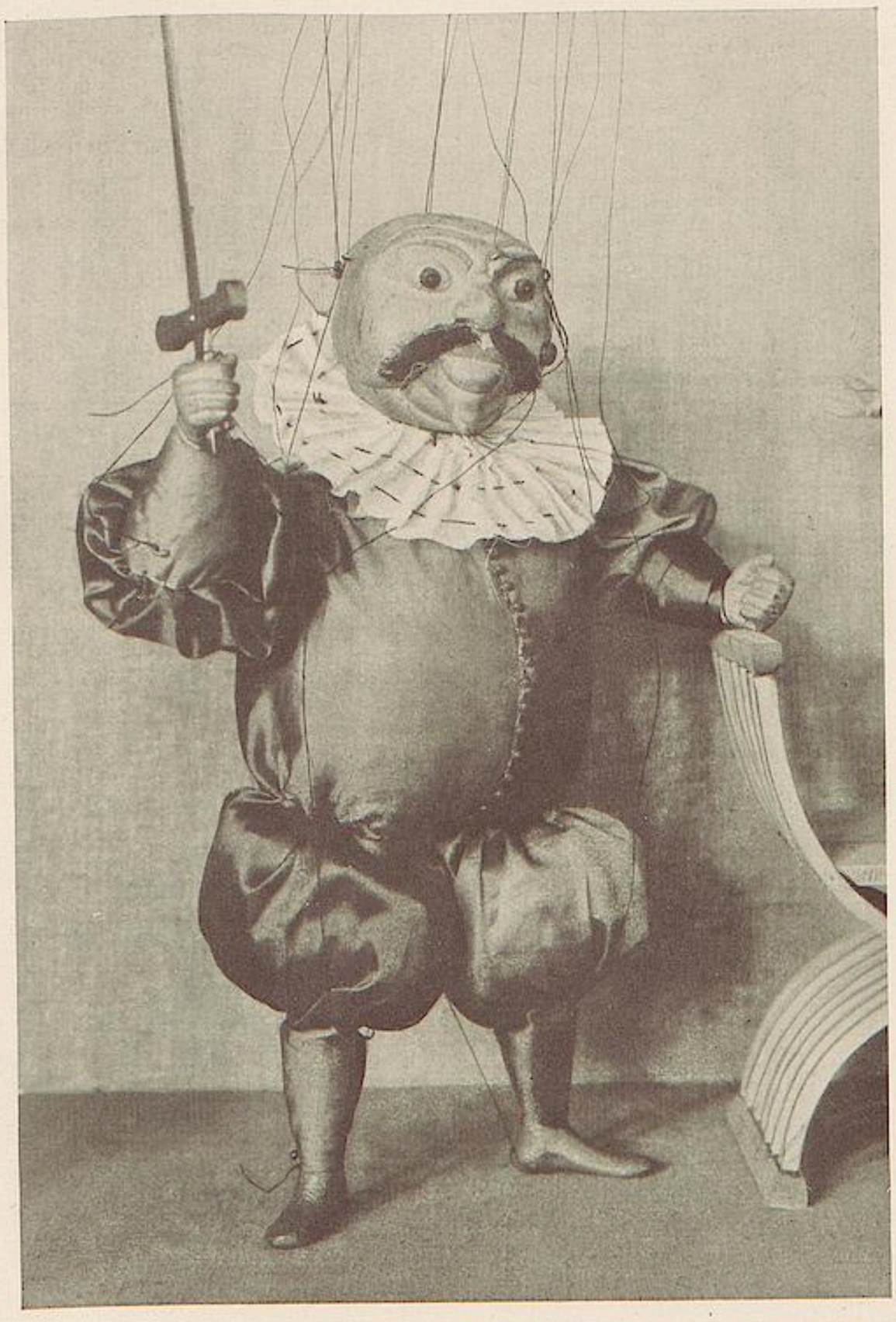
Zwei Gesetze, die unmittelbar von den technischen Voraussetzungen abzuleiten sind, bewirken die Zauberei, daß diese Holzpuppen unser Gemüt erregen können, daß diese Holzpuppen uns in ihren Bann zwingen, uns Tränen der Beglückung und Tränen des Schmerzes zu lösen vermögen.

Die gute Marionettenfigur stellt in ihren Maßen und Verhältnissen der einzelnen Glieder kein getreues Abbild des menschlichen Körpers dar. Sie weicht davon bewußt ab und betont die Dimension und Fülle eines bestimmten Gliedes nach Grundsätzen der Typisierung, die das ganze Spiel beherrschen muß. Die Holzpuppe, die auf ein mimisches Gestalten verzichten soll, verlangt dafür einen gültigen, typischen Ausdruck ihrer Gestalt. Sie verschmäht psychologische Wandlungen und beschränkt sich auf die reine Form der einmaligen Erscheinung. Und damit stellt sich der Gliedermann in tiefen Gegensatz zum Schauspieler. In jedem Augenblicke des Geschehens nämlich haftet ihm immer ganz die Wahrheit seines Wesens an. Er gibt sich naiv, die Kraft, die ihn bewegt, nämlich der Faden, dem er gehorchen muß, wirkt unmittelbar. Zwar ist es eine Puppe aus Holz, darüber kann kein Zweifel sich einschleichen, aber was mit ihr geschieht, zeigt sie mit solcher Anmut, mit solcher Grazie, weil sie es wahr, ohne seelische Ziererei und ehrlich zeigt, daß man davon überwunden wird und schließlich doch vergißt, daß es eine Puppe aus Holz ist. Was für alles künstlerische Geschehen der innere Maßstab ist, nämlich, daß man glaubt, was man sieht, gibt der Marionette das erste Gesetz.

Die Füße der Marionetten sind meistens durch Bleieinlagen beschwert. Der reale Schwerpunkt der Figur entspricht durchaus nicht dem natürlichen und dem optischen. Dadurch wird die Art der Bewegung, welche eine Marionette ausführt, bestimmt. Hebt die Hand des Spielers die ganze Figur und überwindet für sie gleichsam die Trägheit der Materie, läßt sie fast schweben über dem Boden hin, wird gerade dadurch, daß die Beine und Füße nur ruhig und leicht den Rhythmus der Gesamtbewegung mitmachen, die Täuschung rein hervorgerufen, als ob die Figur das Gesetz der Schwerkraft überwunden hätte. Dabei folgen alle Glieder der Puppe einer Bewegung eines einzelnen Gliedes in harmonischer Weise und fügen sich ihr natürlich, das heißt nur den mechanischen Gesetzen der Schwere gehorchend. Berechnung der Geste und Falschheit des Ausdrucks sind so gar nicht möglich. Dafür liegt in jeder Bewegung für den Beschauer eine Überraschung, etwas unverfälscht Ursprüngliches und Echtes, dem die Kraft der Überzeugung beigegeben ist, und das immer heiter und lieblich wirkt, wie alles Geschehen der Natur. Aus diesen beiden Grundbestimmungen der reinen Illusion und der natürlichen Bewegung baut sich die Welt des Marionettenspiels auf. Ihnen müssen sich Inhalt und Form eines Stückes unterordnen. Sie beschränken und bedingen den Stil dieses Theaters, welches seine Reize und Herrlichkeiten nur dem offenbart, der einfachen Herzens ist.

Das schweizerische Marionettentheater wurde aus Anlaß der großen Werkbundausstellung 1918 in Zürich gegründet. Sein Schöpfer, Direktor Alfred Altherr, hat es dann der Kunstgewerbeschule eingegliedert. In der bewußten Entwicklung und Entfaltung der eigentlichen Werte und künstlerischen Pflege des Puppenspiels wurde während der kurzen Geschichte von acht Jahren recht Bedeutendes geleistet. Kunstmaler Otto Morach hat in einer glücklichen Zusammenarbeit mit Bildhauer Carl Fischer, der für das Theater die Puppen schnitzt, einen Stil geschaffen, der von realistischen Mißgriffen ebenso entfernt ist, wie von einem kunstgewerblichen Pröbeln. Im vorigen Jahr fanden vier Neuinszenierungen statt. In einer Neubearbeitung von Jakob Rudolf Welti wurde das Poccistück „Das Eulenschloß“ gegeben; dann eine reizende Oper von Pergolesi: „Liviette und Tracollo“. Einen einzigartigen Genuß bot die Uraufführung des galanten Puppenspiels von Ernst Toller: „Die Rache

des verhöhnten Liebhabers“, und zwar hauptsächlich durch die entzückende, ganz im Geiste der Marionetten komponierte Begleit- und Zwischenmusik von Ernst Krenek, die er eigens für die Züricher Aufführung schrieb. Geradezu ein künstlerisches Ereignis bedeutete mir aber in dieser armen Zeit die Aufführung der spanischen Marionettenoper „Don Pedros Puppenspiel“. Der spanische moderne Komponist Manuel de Falla hat jene herrlich große Stelle des unsterblichen Cervantes, wo Don Quixote dem Puppenspiel Meister Pedros zuschaut, und wie er denn zuletzt mit dem Schwerte um sich schlagend in moralischer Verzückung ins Spiel dieser Puppen eingreift, zu einer Oper für das Marionettentheater benützt. Die Art, wie in der Züricher Aufführung Musik, Geschehen, Farbe und Raum des Bühnenbildes und die prachtvollen Puppen selber zu einem geschlossen und vollendet wirkenden Spiel zusammenklangen, wird mir unvergeßlich bleiben.



AUS DEM SCHWEIZERISCHEN MARIONETTENTHEATER IN ZÜRICH

MAX TAUT, VERBANDSHAUS DER DEUTSCHEN BUCHDRUCKER IN BERLIN. VORDERFRONT

MODERNE BAUKUNST UND WOHNKULTUR

VON

WOLFGANG HERRMANN

Neue Konstruktionsmöglichkeiten, ein neues Material und eine neue Ästhetik haben die moderne Baukunst von Grund aus umgewandelt. Wichtiger aber als die neuartige Erscheinung — der Fortfall des Ornaments, die flachen Dächer, die geraden Gesimse, die klare Sprache der Proportionen, die dünnen Mauern, die langgezogenen Fenster —, wichtiger als alles dies ist die Erkenntnis, daß eine jede Form vom Nutzwert, der Funktion des Hauses seinen Ausgang nehmen muß, daß der ästhetischen Wirkung zuliebe nichts hinzugetan werden darf. Ein Vor und ein Zurück, ein Hoch und ein Tief, Symmetrie und Asymmetrie haben nur dann Berechtigung, wenn der Zweck, den der Bau zu erfüllen hat, es erfordert. Keine Form darf nur der ästhetischen Wirkung zuliebe hinzugefügt, aber ebenso auch keine einer abstrakten Norm wegen abgelehnt werden. Die moderne Baukunst kennt den Begriff der Fassade nicht. Das künstlerische Schaffen wird dadurch unangetastet gelassen. Eine bestimmte Funktion kann auf viele Arten gelöst werden. Die künstlerisch Beste herauszufinden, ist die schöpferische Tat des Architekten. Noch ist dies nicht durchweg erfüllt, noch lebt die alte Idee, äußerlicher Wirkung wegen das Haus umzugestalten, fort — auch bei sonst ganz modern wirkenden Bauten, das Chilehaus in Hamburg ist ein Beispiel dafür. Aber immer stärker setzt sich die Überzeugung

MAX TAUT, VERBANDSHAUS DER DEUTSCHEN BUCHDRUCKER IN BERLIN. MASCHINENSAAL

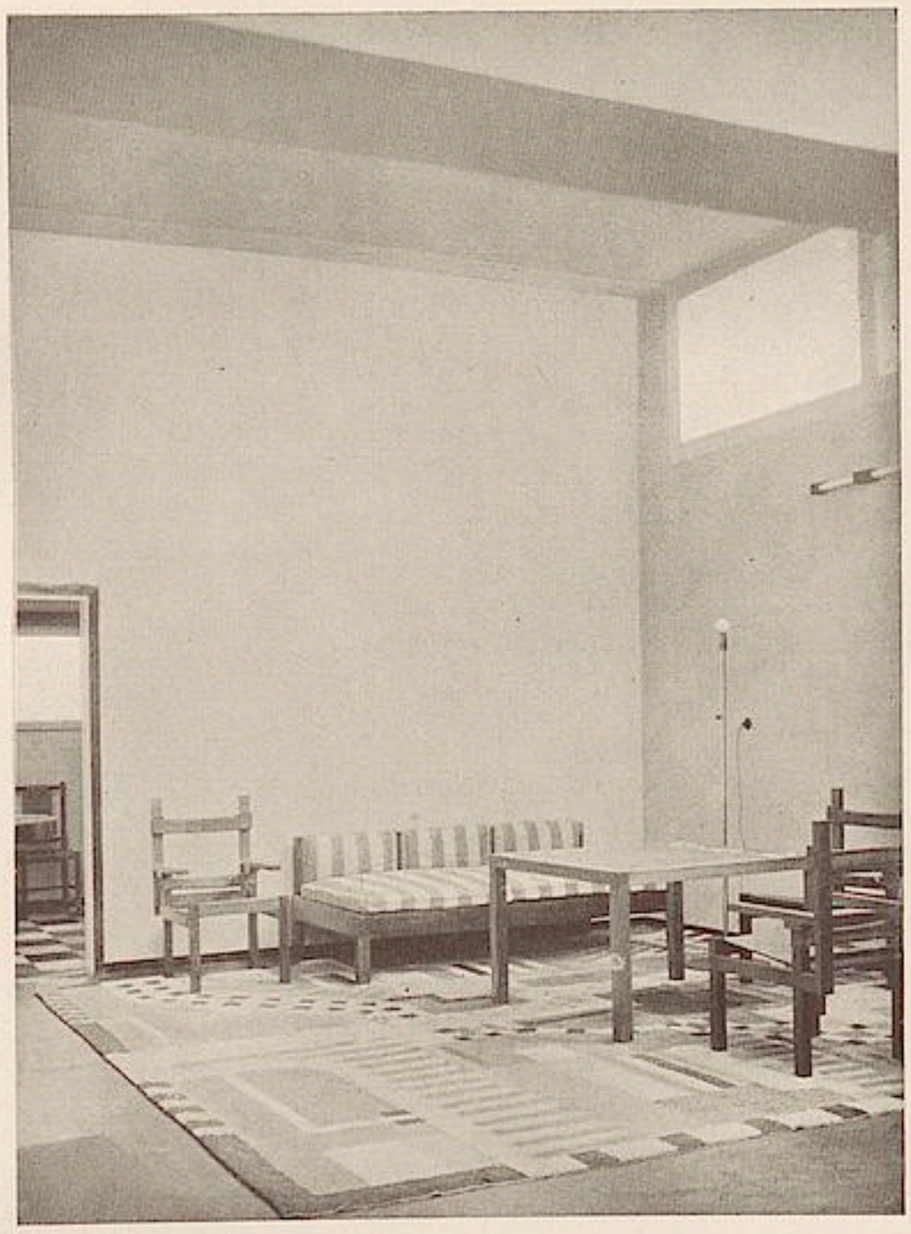
durch, daß die selbstverständliche Schönheit eines Kunstwerkes nur erreicht werden kann, wenn sie aus dem Nutzwert heraus geboren wird.

Hier wird den modernen Architekten öfters der Vorwurf gemacht, daß sie die Technik, die Ingenieurwissenschaft überschätzten, daß sie an Stelle des Kunstwerkes die Maschine, den Nutzbau setzen wollten.

„Es wird uns endlich hochwillkommen sein, von Baukunst zu reden nach so vielen Silos, Fabriken, Maschinen und Wolkenkratzern. Ingenieur-Ästhetik, Baukunst: beide im tiefsten Grunde eines und in Wechselfolge, die eine heute in voller Entfaltung, die andere in peinlicher Rückentwicklung.“ Das sagt der französische Architekt Le Corbusier, einer der Modernsten, dessen anregendes, sehr lesenswertes und bedeutsames Buch unter dem Titel „Kommende Baukunst“ vor kurzem in guter deutscher Übersetzung erschien (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart). Die moderne Baukunst will nicht die Maschinen und Ingenieurbauten nachahmen — es wäre so grundverkehrt wie das Maschinenhaus in der Gestalt eines griechischen Tempels zur Zeit der Romantik. Aber die Flugzeuge, Dampfer, Automobile und Maschinen sind die einzigen Produkte, die mit der Zeit mitgingen, an der Spitze unserer Zeit stehen, vom „neuen Geist“ erfüllt sind. Nur wenn sich die Baukunst diese neuen Mittel und diesen neuen Geist nutzbar macht, wird sie wieder führend werden und den Menschen nicht nur dasselbe, sondern mehr noch bedeuten als heute das Auto und die Maschine. Man lese in Corbusiers Buch sein Kapitel über den Parthenon und das andere über die Autos und man wird erkennen, daß die Baukunst den Geist der Maschine zum Vorbild, nicht aber sie selbst zum Abbild nehmen soll.

Dies alles ist aber heute nicht die Hauptfrage, nicht das Hauptproblem. Vieles von dem, was Corbusier fordert, ist nur zum Teil erfüllt. Aber es scheint, daß wir hoffen dürfen, in mehr oder weniger kurzer Zeit es verwirklicht zu sehen. Die Baukunst, soweit es sich um ihre äußere Gestalt handelt, weiß ihren Weg, sieht ihr Ziel. Aber damit ist noch nicht die Hauptforderung erfüllt: die Einheitlichkeit unserer Zeit, noch nicht unser Stil geschaffen.

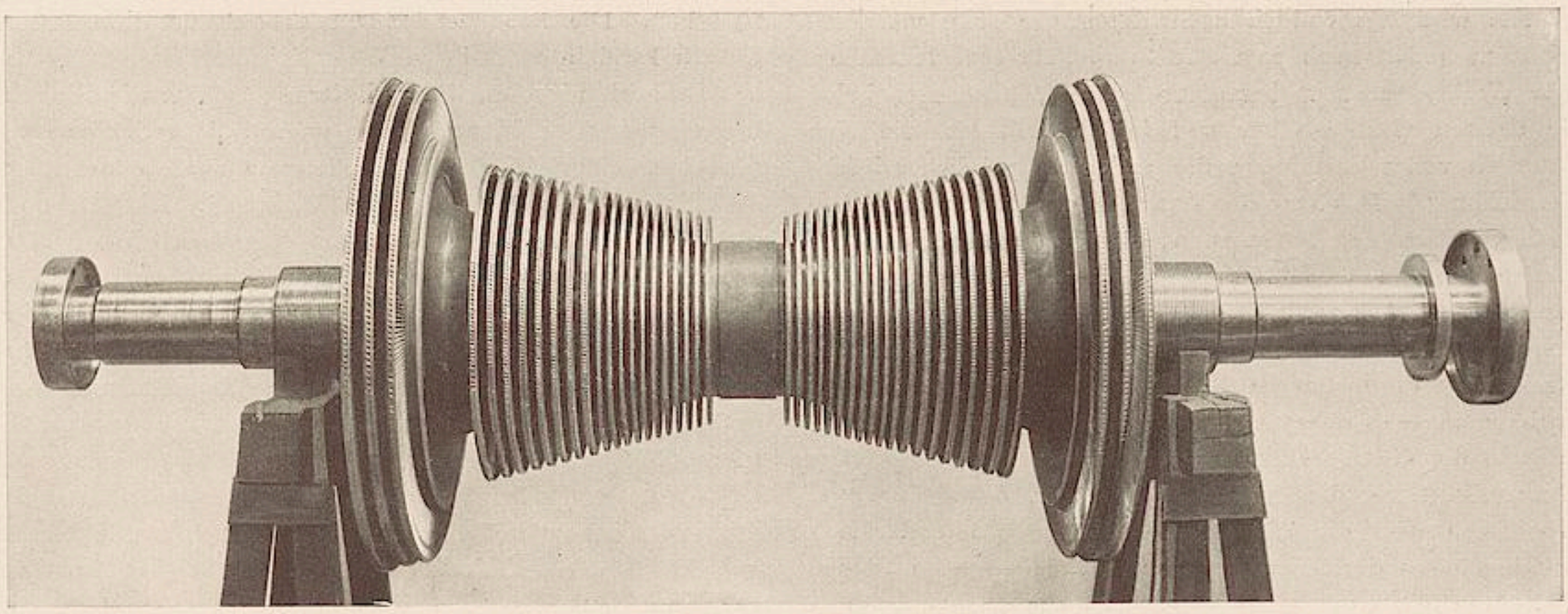
Schwerwiegender für einen jeden von uns als das Äußere des Baues ist sein Inneres, die Wohnung. Hier ist noch nichts erreicht, nicht einmal der Weg beschritten: „Das Problem des Hauses ist noch nicht aufgestellt worden.“ Das ist der wertvollste Satz aus dem Buche Corbusiers, und seine wichtigste Erkenntnis ist, daß erst das richtiggestellte Problem seine Lösung findet, zunächst den Standard und dann in langsamer Fortentwicklung die vollkommene Höchstleistung. So war es beim griechischen Tempel genau wie beim Auto und Flugzeug. Aber auch Corbusier kann das Problem nicht aufstellen. Sein Versuch in diesem Buch und in seinem anderen „L'art decoratif“ ist nicht geglückt. Daß er alles Unnütze aus den Räumen verbannt, daß er genau wie das „Bauhaus“ nur die wirklich nötigen und nutzvollen Möbel hineinstellen will, ist als Forderung sicherlich gut und richtig, aber solange er an Stelle der mehr oder weniger praktischen und bequemen Stühle, Sofa und Tische nicht noch praktischere, noch bessere, noch bequemere setzen kann,



BAUHAUS, WEIMAR, WOHNZIMMER
IM VERSUCHSHAUS AM HORN

bleiben seine Anklagen gegen das Alte wirkungslos. „Es gilt die geistige Verfassung dafür herzustellen", sagt Corbusier. Durch die moderne, [der [Maschine nachgebildete Wohneinrichtung läßt sich diese Verfassung jedoch nicht herstellen. Das Äußere eines Hauses mag nüchtern und unschön gebildet sein oder einem konservativen Menschen so erscheinen und er wird sich doch damit abfinden, in ihm zu wohnen, genau wie wir ohne allzu heftiges Mißbehagen hinter der Renaissancefassade eines Berliner Mietshauses unsere Wohnung einrichten. Hinter dieser Fassade hört aber die Toleranz auf, es gilt der persönliche Geschmack, Experimenten sind die Menschen hier unzugänglich. Erst muß — relativ — Endgültiges geboten werden. Ein modern eingerichtetes Zimmer wird ein Büro, ein Arbeitsraum, nie aber ein Wohnraum werden. Was fehlt, ist das „Wohnliche"! „Ein Haus ist eine Maschine zum Wohnen", meint Corbusier. Der Zweck einer Maschine ist erfüllt, wenn sie die von ihr geforderte Arbeitsleistung erfüllt. An eine Wohnung stelle ich aber nicht nur die eine Forderung, praktisch zu sein wie ein Büroraum, sie muß auch festlich, intim, ernst, heiter oder repräsentativ stimmen können. Diese Möglichkeiten muß die Wohneinrichtung, Möbel und „Kunstgewerbe", in sich fassen. Solange es aber auf diesem Gebiete nur Versuchsobjekte gibt, werden sie sich nie durchsetzen. Darum sind sie nicht zu verwerfen, vielleicht sind diese Versuche auf dem richtigen Wege und die Forderungen Corbusiers bleiben zu Recht bestehen. Nie werden jedoch die nach ihnen angefertigten Möbel die geistige Verfassung herstellen, sondern erst die wohnlich gewordene Wohnung.

Auf künstlerischem Gebiete überzeugt auch der Versuch, im Praktischen nur das Bessere. Die Wohnung steht zwischen beiden und gerade deshalb ist es vielleicht so schwer, einen Ausgleich zu schaffen. Aber es gilt heute mehr denn je, ihn zu finden. Erst dann werden wir in einer einheitlich geschlossenen Zeit leben.



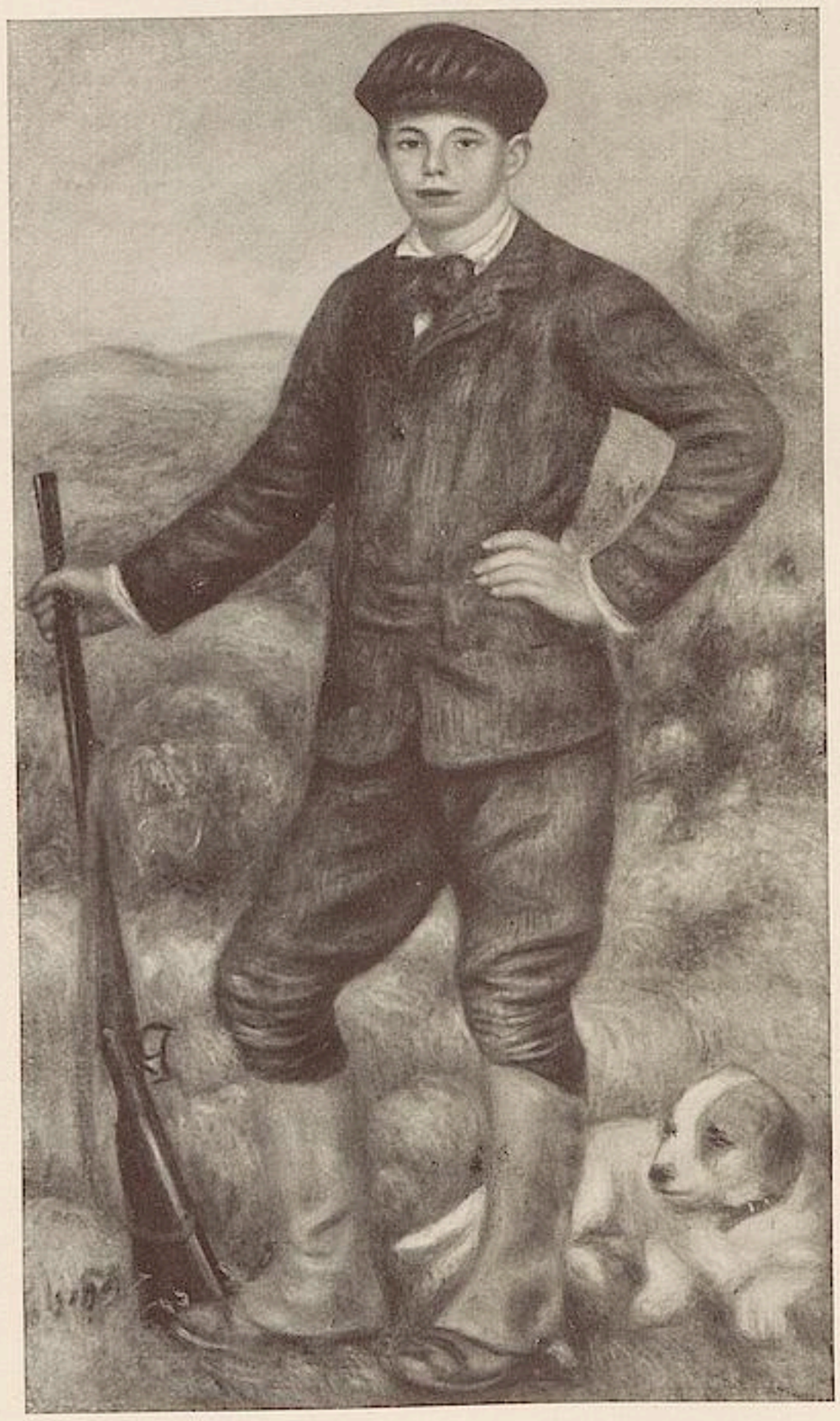
TEIL EINER TURBINE

AUS JACQUES LOUIS DAVIDS ATELIER

Brief eines Deutschen aus dem Jahre 1812

Ich befinde mich mit Arnold seit dem 1 Juli im Atelier des Herrn David, wo ich mich nur die Tage, wo er kömmt um zu corrigiren, an seinem corrigiren und raissonements besonders vergnüge, denn die Malerei seiner fast 40 Schüler, welche mehr Hanswürste als Künstler sind, ergötzt mich so wenig als diese im Stande ist, einem zum Muster zu dienen.

Seine besten Schüler sind deutsche, und David mit der Einrichtung seines Ateliers — welches aber für Paris noch besser sein könnte — ein herrlicher Lehrer und gar kein französischer Künstler. Um eine schlechte Malerei oder Manier zu schildern, so sagt er: c'est la manière française und zitiert Raphael, Rubens u. dgl. um Muster der Nachahmung aufzustellen, nur gehört goße Ausdauer dazu, um unter seiner Aufsicht nicht mutlos zu werden, denn wenn man ein Meisterstück vollendet zu haben glaubt u. schon mit Vergnügen seine Lobeserhebungen hierüber zu vernehmen glaubt, so hört man oft statt dessen nach seinem ersten Blick auf das Machwerk — non, ce n'est pas ca! u. nach einer langen Predigt ist man genötigt, alles wieder auszulöschen u. von vorne anzufangen. —



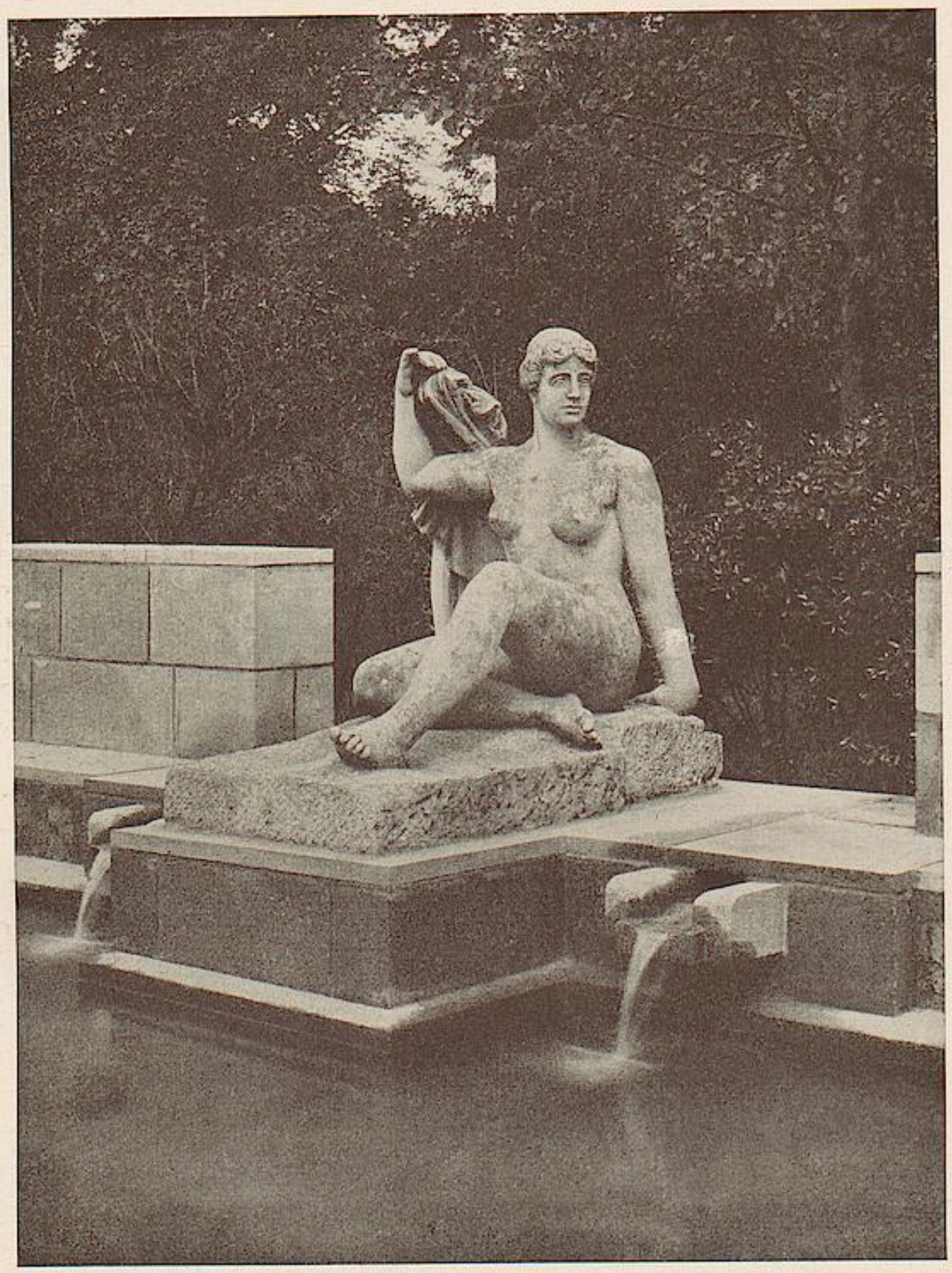
AUGUSTE RENOIR, DER SOHN DES KÜNSTLERS ALS JÄGER

MIT GENEHMIGUNG DER D. D. A. DURCH DIE GALERIE A. FLECHTHEIM

Benutze die jetzt dort wohl angekommene Statue des Antinous u. die der Venus d. H. Inspekt. Robert, suche solche so wie gute Anatomie recht auszustudieren, zeichne aber die Antiken weder zu rund noch zu eckigt. Ersteres, sagt David ist der Deutschen ihr Fehler u. letzteres der Franzosen. Er rät uns Deutschen, nach Michel Angelo zu zeichnen, weil wir im ganzen viel zu kalt sind . . ." —

Verfasser dieses aus Paris vom 12. Juli 1812 datierten Briefes ist der aus Cassel stammende Maler Justus Krauskopf (1787-1869), Empfänger jener immer noch etwas rätselhafte Maler Friedrich Deiker (1792-1843), dessen im Jahre 1925 auf der Düsseldorfer Jubiläumsausstellung gezeigten Bildnissen Carl Georg Heise in dieser Zeitschrift (XXIII, S. 470) „kaum zu überschätzende Qualität" nachrühmte. Als der in Hanau geborene Stammvater der Malerfamilie Deiker 1810 die Akademie in Cassel bezogen hatte, wurde er dort mit dem jüngeren Krauskopf bekannt; eine lebenslange, durch zahlreiche Briefe dokumentierte Freundschaft entstand daraus. Der in dem hier abgedruckten Schreiben genannte Arnold ist gleichfalls ein Casseler, der Maler, Zeichner und Lithograph Carl H. Arnold (1793-1874), der Vater des bekannten Schülers und Freundes von Adolf Menzel. Lithographien Arnolds nach den „Erinnerungen an Nenndorf" von Krauskopf bezeugen dieses Künstlerbündnis. Im übrigen haben beide Maler aus Paris sehr viel weniger heimgebracht, als der ungleich genialere Deiker, der freilich erst 1827 dort einen längeren Studienaufenthalt nehmen konnte, also zwei Jahre nach dem Tode des Meisters des „Marat" und der „Drei Damen aus Gent". Von den deutschen Schülern Davids, dessen weltberühmtes Atelier bereits 1781 eröffnet worden war, seien mit Auszeichnung noch die Rheinländer Bastiné und Ramboux genannt. Sie gehören jedenfalls nicht zu den „kalten" Deutschen. Die Mitteilung des so lehrreichen Briefes verdanke ich Herrn Maler Hans Deiker in Berlin.

Walter Cohen.



ARISTIDE MAILLOL, DIE NYMPHE

AUSGESTELLT IN DER GESOLEI, DÜSSELDORF. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. DURCH DIE GALERIE A. FLECHTHEIM

PRAGER REISE

Der Reisende, der vom Masaryk- oder Wilsonbahnhof in die neue Hauptstadt kommt, wird umbraust von einem Straßenlärm, der eine expansive Vitalität ankündigt. Man fragt sich: stehen diese prachtvollen Straßenzüge der Barockzeit mit ihrem festlich heiteren Dekor noch in Beziehung zu diesen Menschen? Ein merkwürdiger Zwiespalt ist in das wunderschöne Stadtbild hineingekommen. Die meisten Bewohner haben die innere Zugehörigkeit zu ihren Häusern verloren. Das offenbarte sich zumal in diesen Wochen des großartig organisierten nationalistischen Sokolfestes, des Landesturnerfestes, das unter dem Zeichen des Falken geschieht, wie die faschistischen Truppen Italiens sich unter die Adler scharen. Die männlichen Rothemden, in einem Aufmarsch von Zehntausenden, das verschnürte Mäntelchen über die linke Achsel geworfen, an der Mütze die Falkenfeder und die weiblichen Rotröcke und Weißblusen mit roten Stirnbändern, auf denen grellbunte Filzrosetten sitzen: diese Gestalten bestimmen den Eindruck, Vertreter einer kräftigen Volkskultur im Charakter eines arivierten Oststaates. Die modernste Baukunst in kubistischen Formen im Stadtteil Wyschehrad wird man vielleicht als zugehörig ansehen dürfen.

In einem starken Gegensatz dazu betont die geistige Oberschicht den kulturellen Zusammenhang mit dem Westen, über Deutschland hinweg mit Frankreich. Als weithin sichtbares Wahrzeichen dieses Kulturanschlusses ist auf dem Laurenziberg der Kleinseite ein Eifelturm en miniature er-

baut worden. Aber mindestens ein Gutes ist im Aufsuchen französischer Kultur herausgekommen. Der Modernen Galerie ist ein großer Saal vorzüglicher französischer Gemälde des neunzehnten Jahrhunderts hinzugefügt worden, womit ein guter Überblick von Delacroix bis Picasso und Derain gegeben wird. Es bleibt erstaunlich, daß in so kurzer Zeit noch sechs Bilder von Delacroix haben beschafft werden können, darunter eine prachtvolle Studie zu der sterbenden Mutter mit dem kriechenden Kind in der unteren rechten Ecke des Gemetzels von Chios und dann die Entwürfe zu seinen Gemälden in St. Sulpice in Paris, Jakobs Kampf mit dem Engel in der Landschaft und Helidors Vertreibung aus dem Tempel. Rousseau, Corot und Daubigny sind mit charakteristischen Landschaften vertreten. Daumier unter anderen mit einem Entwurf zur Wäscherin an der Stadtmauer. Courbets Landschaft am felsigen Ufer zeigt seine glänzenden Eigenschaften in der Wiedergabe des feuchten Hauches um Stein und Laub. Seine tiefe und saftige Farbigkeit wird in der Studie zu der aufgestützt Liegenden für die Mädchen an der Seine von 1857 vorzüglich repräsentiert. Unter den Impressionisten fällt Pissarro auf mit einer frühen großen Landschaft, die, noch dunkel im Ton, den Zusammenhang mit Courbet verrät. Es ist ein selten schönes Bild dieses Meisters. Vier Felderstreifen tiefenwärts, dahinter ein bewaldeter Hügel: dies wenige an Motivischem zu reinster Schaubarkeit gebracht. Nicht von gleich starkem Wurf die spätere flimmernd aufgelöste Landschaft Pissarros, die das Museum besitzt.

Ein Meisterwerk ist auch noch der Renoir des Museums, ein Paar im Freien, aus seiner silbertonigen Frühzeit. Die Bilder von Cézanne, Picasso und Dérain dürfen als charakteristische Proben von Stil und Art dieser Maler gelten. Man erkennt schon aus dieser Aufzählung, daß gerade durch eine Reihe von frischen, malerisch brillanten Studien zu Marksteinen der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts die Entwicklung der Farbe und des malerischen Sehens betont wird. Die Entwicklung des Linienstils fehlt noch. Weder Ingres noch Degas sind bisher vorhanden.

Die Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Künstlerhaus, kurz das Rudolfinum, ist noch in der Umordnung begriffen. Der Saal der altböhmischen Malerei und zwei Säle, die vornehmlich der Barockmalerei Böhmens gewidmet sind, haben ihren früheren Zustand vorläufig noch bewahrt. In zwei weiteren Sälen werden Neuerwerbungen aufgehängt und aufgestellt. Sie ergänzen vorzüglich den Grundstock der Sammlung, die altböhmische Kunst, zumal nun auch Plastiken in größerem Umfange Einzug gehalten haben. Böhmische Holzfiguren des vierzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, darunter eine ausgezeichnete, leider abgelaugte lebensgroße Madonnna aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Unter den neuerworbenen Gemälden, die nicht nur zur böhmischen Schule gehören wie das Altärchen aus Budweis, sondern auch Italiener, wie ein gutes Schulbild von Palma Vecchio umfassen, schimmert mit magischem Schein als größte Kostbarkeit ein Rembrandt. Es ist die knieende Maria der Verkündigung, ein Bruchstück

GEORG KOLBE, BRUNNEN IM GARTEN DES HAUSES SIMON

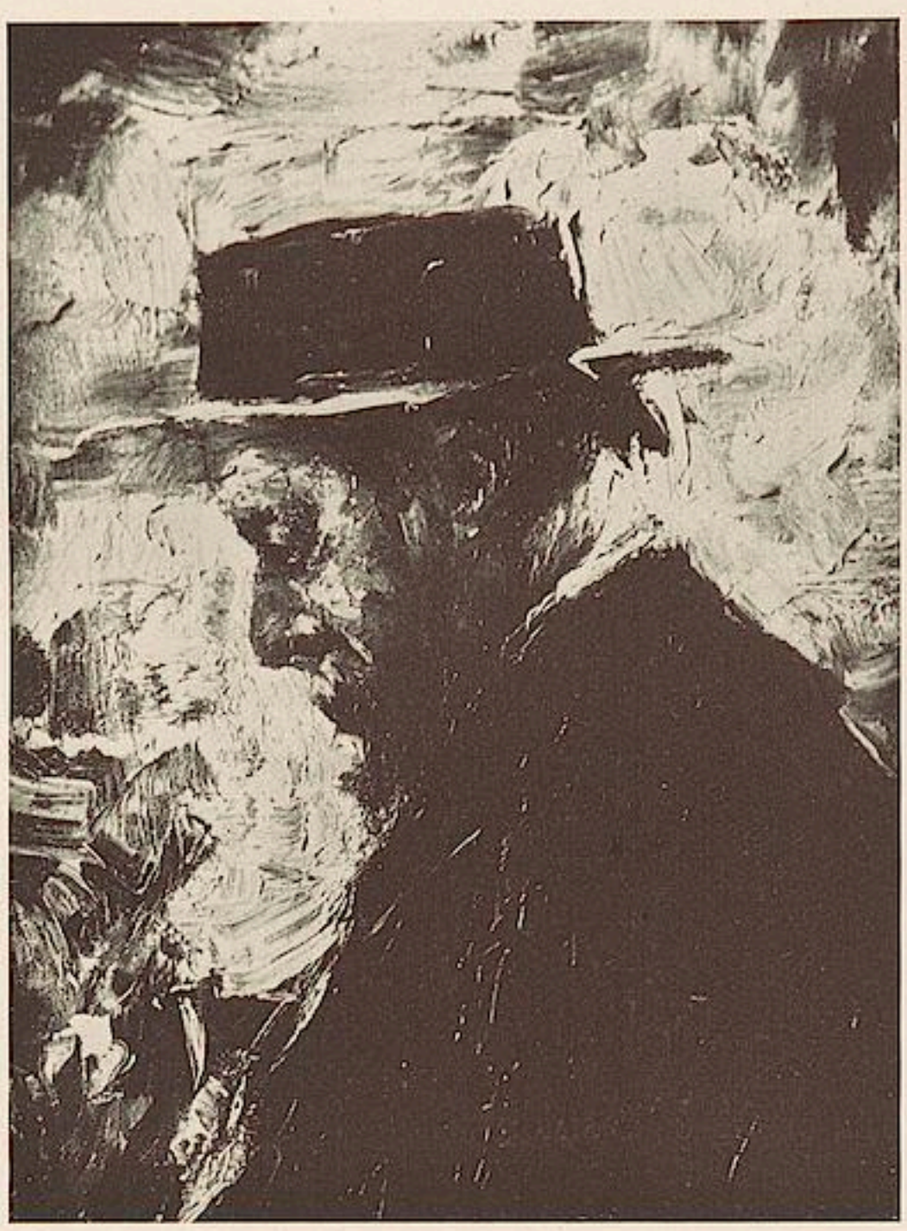
(85 : 67 cm) aus einer großen, durch Brand zugrunde gegangenen Komposition um 1650.*

Ein großer und geschlossener Eindruck war die Ausstellung böhmischer illuminierter Handschriften im Klementinum anläßlich des internationalen Bibliothekarkongresses, wozu die Schätze aus allen Prager Bibliotheken samt den geistlichen des Metropolitankapitels, der Kreuzherrn und der Prämonstratenser in Strahow zusammengetragen waren. Auch die Klosterbibliothek in Raudnitz hatte wichtige Handschriften beigesteuert. Einen spezifisch böhmischen Stil in diesen Miniaturen wird man kaum entdecken können. Die in Böhmen entstandenen Miniaturen bleiben ein Teil der deutschen Entwicklung der Miniatur. Im dreizehnten Jahrhundert ist die Verbindung einmal mit Sachsen-Thüringen, dann auch mit Salzburg offenbar, im sechzehnten Jahrhundert zeigen die reizvollen Bilder in dem Großfolioband des Lebens der Väter, gestiftet von Ladislaus von Sternberg 1516, engsten Anschluß an den Donaustil.

Einzig im vierzehnten Jahrhundert erhebt sich im goldenen Zeitalter Karls IV. die böhmische Miniatur zu europäischer Bedeutung. Diesen aus südfranzösischen (Avignon) und italienischen Quellen genährten, zu hoher Selbständigkeit gebrachten Miniaturen kommt für die Geschichte der Formensprache eine ähnliche Rolle zu wie den Schriftstücken der kaiserlichen Kanzlei, die nach Konrad Burdachs Untersuchungen den Ursprung der neuhochdeutschen Schriftsprache bedeuten.

Gerstenberg.

* Der Direktor des Rudolfinums hat kürzlich über das Bild eine eingehende Untersuchung veröffentlicht: Vincenc Kramář, Mariä Verkündigung von Rembrandt. Bibliothek der Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen. Bd. I. Prag 1926.



WILHELM LEIBL (?), MÄNNERBILDNIS

ARNOLD BÖCKLIN (?), AUS DEN „NIBELUNGEN"

NEUE DEUTSCHE MALEREI IN MOSKAU

Bis vor kurzem fehlte in den Moskauer Museen die deutsche Malerei des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts ganz. Erst jetzt ist von der Morosowschen Abteilung des Staatlichen Museums der Neuen Westlichen Kunst der Versuch gemacht worden, neben den glänzend vertretenen Franzosen in Moskau auch ihre deutschen Zeitgenossen zu zeigen. Leider hat dieser Versuch verhältnismäßig wenig Erfolg gehabt. Die Ursache ist, daß die ziemlich reichhaltigen staatlichen Fonds, aus denen die Museen ihre Kunstwerke entnehmen, mit Werken deutscher Meister wenig versehen waren. Dennoch verdient die etwa siebzig Werke enthaltende, vor kurzem eröffnete neue Abteilung unter dem Namen „Deutsche Kunst der letzten fünf Jahrzehnte" Aufmerksamkeit. Vertreten sind u. a. Andreas Achenbach mit zwei See-

stücken, Menzel mit fünf Arbeiten („Luxembourg-Garten“ von 1876; Zigeuner, Gouasche, 1884; Holzschnitte und Lithographien), Böcklin mit zwei Bildern („Liegende Mädchen“, 1876; und eine Szene aus dem Nibelungenring, die aber Zweifeln begegnet), Lenbach mit zwei Mädchenbildnissen. Ein Männerbildnis wird Leibl mit Unrecht zugeschrieben. Von Liebermann sind in Moskau vierzehn Arbeiten vorhanden, freilich nur Pastelle, Zeichnungen und Graphiken. Ferner sind vertreten Klinger, Uhde, L. Hoffmann, Samberger, Stuck u. a. Von Slevogt ist nur eine Lithographie vorhanden. Arbeiten jüngerer deutscher Künstler wurden 1924 auf der Ausstellung deutscher Kunst in Moskau erworben, zum Beispiel Bilder und Plastiken von Hötger, Paul Klee, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, Campendonk, Garbe, Davringhausen, Dix u. a. Diese Arbeiten sind in Deutschland allen bekannt.

D. Aranowitsch.

ADOLF MENZEL, GRATULATIONSBLATT. WASSERFARBE

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER

CHRONIK DER MODE

VON

MARLICE HINZ

Die ausgesprochene Tendenz zur Vereinfachung, Uniformierung und Typisierung beginnt nachzulassen. Ökonomische Erwägungen, ein gewisses Freiheitsgefühl, ja eine Emanzipation von der überlieferten äußeren Erscheinung der Frau haben ihr Recht nach einem eigenen Ausdruck ausgeübt. Auch der Reiz des Primitiven, den wir in der Mode ebenso wie bei den bildenden Künsten feststellen können, erweist sich als vergänglich. Bleibend ist die Wirkung, die Sport und Hygiene nach wie vor ausüben. Die von ihnen ausgehenden Kräfte haben die moderne Frau beweglich gemacht und damit die letzten Reste des starren Systems der Generation vor uns beseitigt. Die sonst geübten Exzentrizitäten dienen wie immer nur dazu, die allgemeine Entwicklung zu beschleunigen und Reaktionen zu fördern.

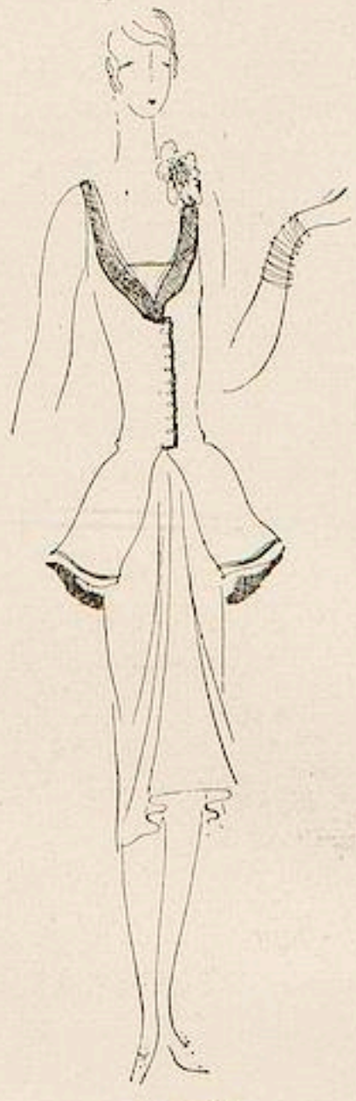
Was die Mode im besonderen aus den starken Erneuerungsbestrebungen der letzten Zeit gewonnen hat, ist das Wiedererkennen der Linie. Wir pflegen die anliegende Linie, aus der sich folgerichtig der Schnitt entwickeln muß und mit ihm das Material, das heute eng um den Körper modelliert wird. Die Linienführung, die immer beim Oberkörper ansetzt und im Rock ihre Triumphe zu feiern gewohnt ist, wird in ihrer Wirkung behindert durch die noch bestehende Kürze dieses modisch wichtigsten Bestandteiles eines jeden Kleides. Die Kleidchen des letzten Winters, die, hemdartig in einem Stück geschnitten, die Linie des Oberkörpers fortzusetzen versuchten, stellten an sich die geringst mögliche Bekleidung dar und es darf wohl gesagt werden, daß selbst ein Badeanzug eine betontere „Bekleidung" darstellt als diese in Nichts aufgelösten Umhüllungen, die ein völlig ignoriertes Dasein zu führen begannen, als das Starsystem wildgewordener Beine diese immer höher hinauf befreite und das Kleid im wahrsten Sinne des Wortes zu verdrängen begannen.

Immer wieder aber hat, trotz dieses Interregnums, das Kleid seine stärksten Reize versucht, als „Stilkleid" auftretend, mit allem Reichtum, aller Phantasie und allen Raffinements der Jahrhunderte, mit verfänglichem Reiz auch der Frau unserer Zeit die Rolle in Erinnerung bringend, die sie mit seiner Hilfe auf der Weltbühne immer zu spielen berufen war.

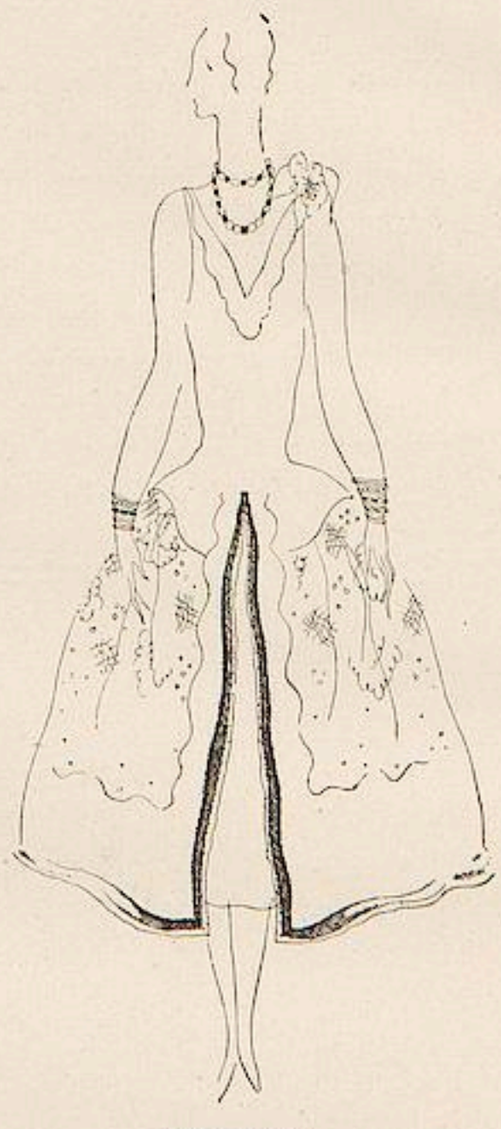
Dieses Stilkleid beginnt die Vorherrschaft wieder zu gewinnen. Wie immer sind die Frauen müde, allzulange und überhaupt eine Richtung zu pflegen. Mit Schrecken wohl haben Einsichtige unter ihnen auch festgestellt, daß mit der begonnenen Einseitigkeit ein Verfall des ganzen Metiers sich einstellen muß. Deshalb vor allem greift die

KLEINES ABENDKLEID,
MIT LOSE ÜBERFALLENDER TAILLE,
ENGEM, REICHGESTICKTEM GÜRTEL,
GEFALTETEM ROCK

GERADER KASACK
GERADER ROCK,
MIT BUNTER TAFTSCHLEIFE



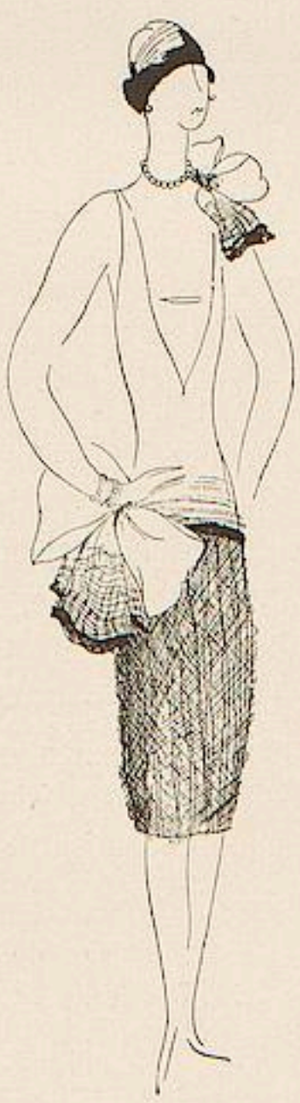
ABENDKLEID,
ENGES LEIBCHEN, IN DER HÜFTLINIE
SICH GLOCKENARTIG ERWEITERND,
MIT VORN GERAFFTEM ROCK



ABENDKLEID
AUS SCHWEREM BROKAT,
MIT REICHER BORDÜRENSTICKEREI,
ENGEM UNTERKLEID

EINFACHES ABENDKLEID, DURCH EINGESETZTE GLOCKEN ERWEITERT, MIT GOLDGESTICKTER BORDÜRE

SCHWARZES
GERADGESCHNITTENES
ABENDKLEID



KLEINES ABENDKLEID,
ENGES LEIBCHEN, GEFALTETER ROCK,
MIT SCHLEIFEN-GARNIERUNG

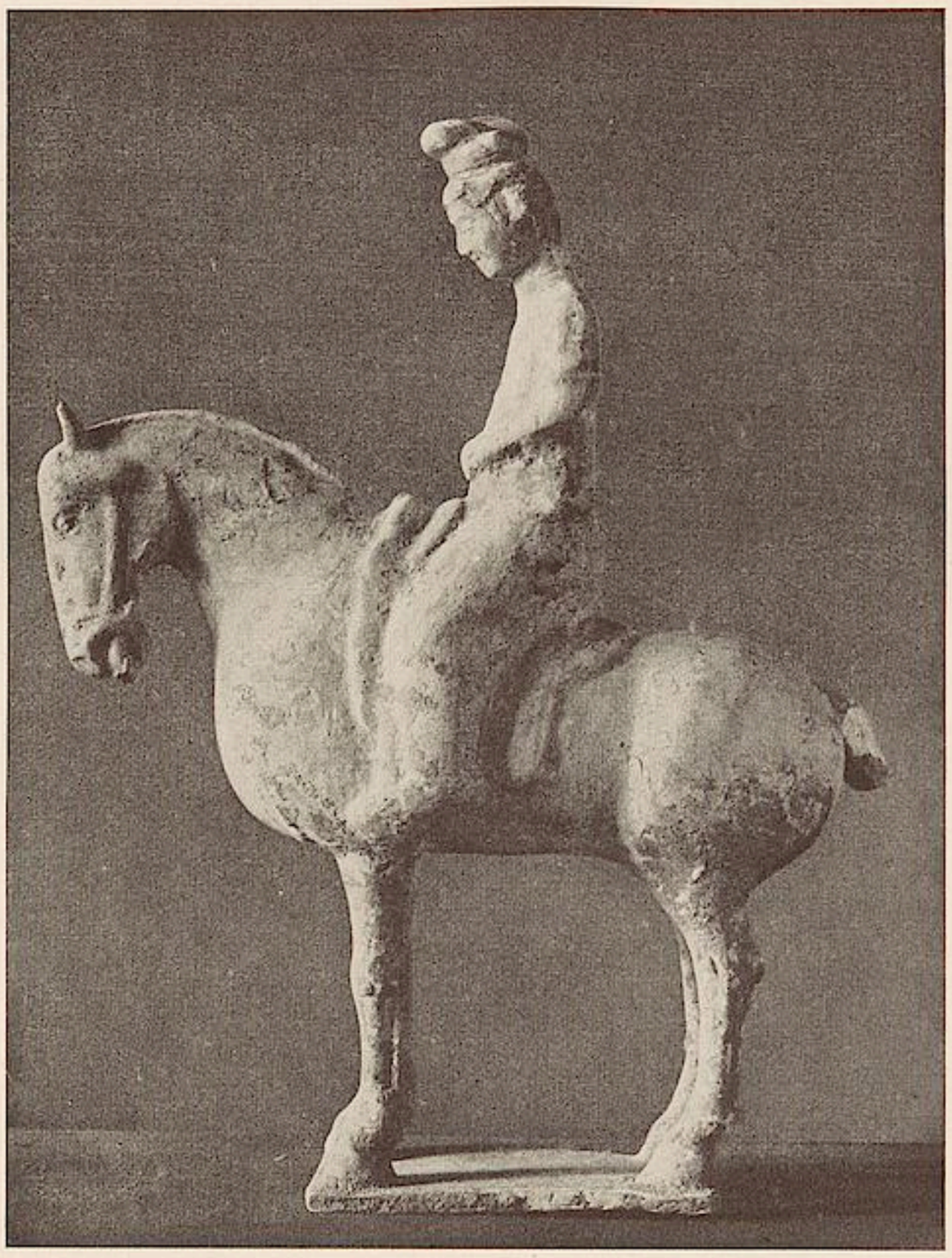
ABENDMANTEL
AUS SCHWARZER SEIDE MIT GOLDSTICKEREI, ALASKAFUCHS

VON EINER MODENSCHAU BEI V. MANHEIMER, BERLIN
FÜR „KUNST UND KÜNSTLER“ GEZEICHNET VON MARLICE HINZ

Mode, wie in plötzlichem Erkennen und Erschrecken beim Anblick des Spiegelbildes der eigenen Erscheinung, aus Selbsterhaltungstrieb auf sich selbst zurück, greift wieder zu allen erreichbaren Mitteln, um auf einer neuen Grundlage die alte Wirkung zu erproben.

Da ist Musselin, als Transparent für Gold und Silber. Da sind Samt und Seide in allen Farben und in Verbindung mit Blumen aller Sorten. Lange und weite Röcke über gebauschte Hüften; Volants, Plisseestufen und Fransen; glatte Leibchen, lange Taillen, kurze Ärmel und immer, von der Hüfte abwärts, unerwartete Improvisationen. Dazu farbige Samtmäntel und goldbestickte Tuchmäntel, Stickereien auf schwarzem Grund, Garnituren und Guirlanden, Rosen auf weißen Spitzen, schwarze Samthüte und blonde Frisuren. Weiß, rot, blau. Eine Propaganda für das Bunte, das Reiche, das Lebhafte; große Anstrengungen, ein neues Genre zu finden, bei denen man sogar nicht davor zurückschreckt, der Abwechslung halber, vom einfachen, geraden Kleid zum „Reifrock" überzugehen und diesen für den Taggebrauch zu propagieren.

Die Mode verläßt mit dieser „weit ausladenden" Geste ihre Gebundenheit. Es ist zu hoffen, daß sie damit auf ihrem Gebiete die kommenden, besseren Zeiten einleitet.



FRAU ZU PFERDE. GLASIERTER TON MIT RESTEN VON BEMALUNG
T'ANG-DYNASTIE

CHINESISCHE FRÜHKERAMIK

In den Ausstellungsräumen bei E. Cassirer G. m. b. H. wurde während des Juli und August eine hübsche Ausstellung von Werken chinesischer Frühkeramik gezeigt. Der Kunstliebhaber, der nicht Spezialist ist und sich Werken der ostasiatischen Kunst gegenüber nur auf ein erzogenes Qualitätsgefühl verlassen kann, fühlt sich in Ausstellungen ostasiatischer Kunst gemeinhin nicht behaglich. Er muß an der Echtheit manches Stückes zweifeln, ohne die Zweifel sachlich belegen zu können, er sieht Gutes und Schlechtes hart nebeneinander, ohne mit seinen Urteilen aber bei dem Spezialisten, dem das nur historisch, kulturell oder gar völkerkundlich Interessante ebenso wertvoll ist wie das Künst-

STEHENDE FIGUREN. GEBRANNTER TON MIT RESTEN VON BEMALUNG
HAN- ODER WEI-DYNASTIE

lerische, auf Verständnis rechnen zu können, und er muß dann auch mit Erstaunen wahrnehmen, daß die Kenner Ostasiens einander in den wichtigsten Fragen widersprechen, daß fast jeder die Kollegen laut oder leise für Ignoranten erklärt. Die Ausstellung bei E. Cassirer hatte den Vorzug, daß sich in ihr das typische Unbehagen nicht einstellte. Sie gab sich bescheiden und hielt am Ende mehr als sie versprach; sie überzeugte durch jene Qualität, die mit dem Stil nichts mehr zu tun hat, sondern die guten Kunstwerke aller Zeiten und Länder zu Verwandten macht. Die von Walter Bondy gut geschriebene Einleitung des Katalogs gab von vornherein die Garantie, daß die kleine Sammlung mit genauer Kenntnis sowohl, wie mit künstlerischem Feingefühl zusammengebracht worden war. Was an Grabfiguren und Gefäßen gezeigt wurde, war sehr wohl geeignet, in das Wesen einer Volkskunst einzuführen, die dem persönlichen Talent in der heitersten Weise Spielraum gelassen und die sich abseits von der buddhistischen Tempelplastik nach eigenen künstlerischen Impulsen ausgelebt hat. Besonders angenehm war das Bewußtsein, vor Fälschungen bewahrt zu sein. Was die besten und interessantesten Stücke dieser intimen Ausstellung auszeichnete, läßt sich nicht fälschen, läßt sich nicht einmal kopieren, weil es vor allem auf spontanen Äußerungen des Talents beruht. Ausstellungen wie diese befördern nicht nur das Sammelinteresse, sondern wissen aufs lebendigste auch die Teilnahme zu steigern, die durch die Eröffnung des Ostasiatischen Museums in Berlin in weiteren Kreisen geweckt worden ist, und die eine Gesellschaft der Freunde ostasiatischer Kunst zu pflegen sich eben jetzt bemüht.

K. Sch.

CHRONIK

Berlin: Von Denkmälern und Bauten. Im Reichstagsgebäude sollen die Büsten Eberts und Hindenburgs aufgestellt werden. Den Auftrag für die Hindenburgbüste erhielt Edwin Scharff, den für die Ebertbüste der Münchener Bildhauer Bleeker. Man erinnert sich noch des Streites um Kolbes Ebertbüste, die auf Grund des unerhörten Gutachtens, das Hugo Lederer erstattet hatte, zurückgewiesen worden war. Der übliche Entrüstungssturm bewegte die Blätter des Pressewaldes, die Akademie unternahm eine Aktion, — und dann wurde die Sache vergessen. Kolbes Büste wurde in ein Fraktionszimmer verbannt, der offizielle Auftrag jetzt anderweitig vergeben. Lohnt es noch, in diesem neuen Volksstaat gegen obrigkeitliche Entscheidungen zu protestieren? Früher schob man alle Schuld dem persönlichen Regiment des Kaisers zu. Aber es ist heute nicht anders geworden, wenn der Berliner Oberbürgermeister die Reichshauptstadt mit Statuen des Bildhauers Lederer schmückt, der neuerdings auch das Denkmal für die Gefallenen der Universität ohne jede Rücksicht auf den Straßenhintergrund herstellen durfte.

Um das Reichsehrenmal für die Gefallenen geht immer noch der Streit, der aber wohl endgültig zugunsten von Berka in Thüringen erledigt werden dürfte. Das Wettlaufen um das Totenmonument war ein wenig erfreuliches Schauspiel, und es hätte erspart werden können, wenn das einzig natürliche und vernünftige geschehen, nämlich das Ehrenmal in Berlin errichtet worden wäre. Schinkels „Neue Wache" Unter den Linden wäre die gegebene Stelle gewesen. Sie hätte sich ohne Schwierigkeit in eine Gedächtnishalle umgestalten lassen, wie in Paris der Arc de Triomphe durch das Grab des Unbekannten Soldaten für die neue Bestimmung geweiht worden ist. Statt dessen errichtet man nun das Ehrenmal an entlegener Stelle, um es im besten Falle zu einem beliebten Ausflugsziel werden zu lassen, wie einstmals die Walhalla bei Regensburg oder das Niederwalddenkmal. Neuerdings ist der Plan aufgetaucht, die Neue Wache dennoch zu einem Denkmal auszubauen und zwar als Gedächtnishalle für die verlorenen Landesteile. Ob der Gedanke in politischer Hinsicht glücklich ist, möchten wir nicht entscheiden. Noch gar nichts hat man bisher über die Pläne für das neu zu errichtende Denkmal gehört. Alles wird nun davon abhängen, ob die Aufgabe in die richtigen Hände gelegt wird.

Inzwischen haben die Kommunisten ein ausgezeichnetes Beispiel gegeben. Sie haben den Auftrag, ein Totenmal für die Gefallenen der Revolution zu errichten, einem der tüchtigsten Baumeister erteilt, und Mies van der Rohe hat kürzlich auf dem Friedhof in Friedrichsfelde, wo Liebknecht und Rosa Luxemburg begraben liegen, aus dunkelroten Klinkern einen höchst eindrucksvollen Bau geschaffen. Es ist ein gewaltiger Block aus übereinander sich schiebenden Kuben gebildet, an der rechten Seite der Front der Sowjetstern und eine Fahnenstange, in der Plattform oben links ist ein Ölbehälter eingelassen, der eine vier Meter hohe Flamme speist, die zu besonderer Gelegenheit dort brennen soll. In seiner schlichten Feierlichkeit, seinem Verzicht auf alle hergebrachten Symbole der Totenklage ist dieses Monument das wirkungsvollste Ehrenmal, das in unserer Zeit errichtet wurde.

Während hier an entlegener und verborgener Stelle endlich einer der begabtesten Vertreter der jüngeren Architektenschaft ein Baudenkmal nach seinem Sinne errichten durfte, wird die in der Stadt Berlin, die gewiß allen Grund hätte, mit den wenigen noch erhaltenen Resten einer baukünstlerischen Vergangenheit schonend umzugehen, weiter mit der Spitzhacke gewüstet. Die Opernhausfrage ist so erledigt worden, wie man es leider voraussehen mußte. Selten hatte die Öffentlichkeit so einmütig in einer künstlerischen Angelegenheit Stellung genommen. Der allmächtige Geheimrat im Finanzministerium ist klüger gewesen, und er hat Recht behalten. Man weiß, wie es gemacht wird, wenn behördliche Baupläne durchgesetzt werden sollen. Die Polizei wird vorgeschoben, die Baupolizei muß herhalten, um unliebsame Projekte zu verhindern, einmal verbietet die Feuerpolizei, einmal die Gesundheitspolizei, diesmal die Verkehrspolizei, eine neuerdings sehr eifrige und beliebte Behörde, die drauf und dran ist, auch an anderen Stellen das Berliner Stadtbild zu verschandeln, soweit das noch möglich ist. Wir haben ein staatliches Amt für Denkmalpflege. Aber wo sind seine Kompetenzen? Es ist machtlos gegenüber den bauwütigen Geheimräten. Für das Tor von Milet wird ein eigenes Museum erbaut, und Knobelsdorffs Opernhaus wird kaltblütig ruiniert. Überschrift: Kunstpflege.

Aus den Berliner Museen. Endlich scheint der jahrelange Streit zwischen der Bauleitung der Museen und Bode beigelegt. Die Bestelmeyerschen Gewölbe in dem romanischen und gotischen Saale, an denen Bode so lange zäh festgehalten hatte, werden entfernt. So ist die Bahn frei für die Fertigstellung des Deutschen Museums wenigstens, dessen Eröffnung, falls nicht neue Schwierigkeiten sich erheben, möglicherweise schon im nächsten Jahre erfolgen kann.

Aus Lissabon kommt die Nachricht, daß die im Kriege dort beschlagnahmten Funde der deutschen Assur-Expedition jetzt endlich freigegeben worden sind. Sie sollten einen Hauptinhalt des dem Deutschen Museum parallel liegenden Flügels der Neubauten bilden, über dessen Bestimmung bisher keine Klarheit zu gewinnen war. Nun ist auch diese Frage durch die Rückgabe der assyrischen Altertümer gelöst. Uns will es scheinen, als könnten Alter Orient und Islam sich unter einem Dache sehr wohl vertragen, besser als der Islam und China, die in dem Asiatischen Museum zusammengekoppelt werden sollten.

Liebermann ist gebeten worden, die Bühnenbilder für Carl Zuckmayers neues Drama „Schinderhannes", das im Winter im Lessingtheater zur Aufführung gelangen soll, zu entwerfen. Lieberman hat sich bisher nur einmal als Bühnenmaler betätigt. Die Szenenentwürfe für Hauptmanns „Gabriel Schillings Flucht", das seine Uraufführung in Lauchstädt erlebte, stammten von ihm.

Das Frauenkleid in Mode und Malerei wird das Thema einer Ausstellung sein, die im Monat September im

Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums stattfinden soll.

Heinrich Zille ist in Stuttgart wegen einer Zeichnung, die im Simplicissimus erschienen war und von dem Gerichtshof für unsittlich befunden wurde, zu einer Strafe verurteilt worden. Herr Dr. Weizsäcker, Professor an der Technischen Hochschule, trat als Sachverständiger auf, und gegen das Gutachten von Liebermann, Slevogt, Stuck, Lederer, Kubin, Hausenstein befand das Gericht gegen den angeklagten Künstler und verfügte, die Platten seien unbrauchbar zu machen. Also geschehen im achten Jahre der deutschen Republik.

Von künstlerisch ausgestatteten Banknoten hat man seit der Inflationszeit und dem traurigen Ende der blauen Scheine Paul Thumanns, denen jedermann ein wehmütiges Andenken bewahrt, nichts mehr gehört. Nun wird ein neues Preisausschreiben angekündigt. 25 000 Mark sind an Preisen ausgesetzt. Im Oktober wird das Gericht zu befinden haben, das aus zwei Mitgliedern des Reichsbankdirektoriums, dem Direktor der Reichsdruckerei, dem Reichskunstwart und einem freien Künstler bestehen soll. Nach den Erfahrungen, die wir mit den Briefmarken gemacht haben, wagen wir nicht, große Hoffnung auf diesen Wettbewerb zu bauen.

Zwischen den Juryfreien und den in der Großen Berliner Kunstausstellung vereinigten Verbänden ist ein heftiger Zeitungskrieg entbrannt, weil das Ministerium das Ausstellungshaus am Lehrter Bahnhof für das nächste Frühjahr der „Juryfreien Kunstschau" überlassen hat und die „Große Berliner" dadurch genötigt ist, den Beginn ihrer Ausstellung weit in den Sommer zu verschieben. Uns erscheint die Entscheidung des Ministeriums begrüßenswert, weil es ein Unrecht war, die anregenden und gut organisierten Ausstellungen, die Hermann Sandkuhl mit viel Geschick leitete, in die Herbstmonate zu drängen, in denen ein Besuch des unwirtlichen Glaspalastes nur unter der Gefahr schwerer gesundheitlicher Schädigung möglich war. Die Abkürzung der Ausstellungszeit, die sich daraus für die in der „Großen Berliner" zusammengeschlossenen Verbände ergibt, ist ganz gewiß das kleinere von zwei Übeln, sofern man sie überhaupt als ein Übel zu bezeichnen sich entschließen kann.

Genf. Mit einem höchst merkwürdigen und vielseitigen Programm ist die Kunstkommission der unter der Oberhoheit des Völkerbundes tagenden Commission Internationale de Coopération intellectuelle an die Öffentlichkeit getreten: Ein internationales Bureau der Museen soll errichtet werden, es soll den geistigen Austausch vermitteln, soll aber darüber hinaus auch den Austausch von Kunstwerken einleiten, ein nicht nur sehr schwieriges, sondern auch ebenso problematisches Unterfangen. Ferner wird eine Vereinheitlichung der Jahrbücher angeregt, wofür der Grund nicht recht abzusehen ist. Nützlich wäre wohl die weiter geplante internationale Zeitschriftenschau. Warum als vierter Punkt die Errichtung eines Museums primitiver Kunst auf dem Programm steht, ist wieder nicht erfindlich. Ein Völkerbundkongreß für Volkskunst mit einer großen Ausstellung wird endlich geplant. Sein Ziel soll die Wiederbelebung der Volkskunst sein, die unseres Erachtens, wenn überhaupt, so am wenigsten auf internationaler Basis zu erreichen sein dürfte.

Der Völkerbund hat ein großes Preisausschreiben für ein „Haus der Nationen" erlassen. Es stehen nicht weniger als 165 000 fr für Preise zur Verfügung. Die Baukosten werden auf acht Millionen veranschlagt. Die Architekten von 56 Staaten, darunter auch Deutschland, sind zur Teilnahme aufgefordert. Dem Preisgericht gehören unter anderen Berlage, Josef Hoffmann und Karl Moser an.

Der finanzielle Zusammenbruch der Wiener Werkstätten ist ein Warnungssignal für alle Kunstgewerbetreibenden auch über die Grenzen der österreichischen Republik hinaus. Gewiß waren die besonderen Schwierigkeiten des Unternehmens in der veränderten Wirtschaftslage der einstigen Kaiserstadt begründet. Man hat in Paris sehr deutlich sehen können, wie die Nachfolgestaaten der Monarchie sich von dem einstigen geistigen und wirtschaftlichen Zentrum unabhängig machen, und wie damit naturgemäß das Absatzgebiet des Wiener Marktes auf das überdies wenig kaufkräftige heutige Deutsch-Österreich zusammenschrumpfen muß. Darüber hinaus bliebe der Export nach dem Auslande, käme nicht dazu, daß die Lage des Kunstgewerbes heute überhaupt kritisch geworden ist. Die Baukunst hat die Führung innerhalb der Werkkünste übernommen, und das neue Losungswort der Leistungserfüllung läßt wenig Raum mehr für den Zierat, in dessen Erfindung und Durchbildung die Wiener Werkstätte Hervorragendes leistete. Das Werk des jung verstorbenen Dagobert Peche bedeutete einen Höhepunkt, aber auch ein Ende. Es ist gelungen, eine Einigung mit den Gläubigern des Unternehmens zu erzielen. Soll es aber gesunden, so wird zunächst eine gründliche Umstellung des Betriebes vonnöten sein.

Wien hat einen der kostbaren persischen Knüpfteppiche, die zum alten kaiserlichen Kunstbesitz gehörten, nun an das Ausland abgeben müssen, um dringend erforderliche Kredite zu decken. Es handelt sich um einen großen Jagdteppich mit purpurrotem Grunde und grüngrundiger Bordüre, den Peter der Große dem Kaiser Leopold I. zum Geschenk gemacht hatte. Der Teppich, der lange Zeit im Schloß Schönbrunn gehangen hat, steht jetzt um den Preis von 100 000 Pfund in London zum Verkauf, und das Victoria- und Albert-Museum bemüht sich darum, das kostbare Stück zu erwerben.

Seurats berühmtes Bild „Les Poseuses", eines der großen Hauptwerke des Meisters, das sich lange in deutschem Privatbesitz befand, ist durch die Galerie Hodebert in Paris an die Barnes Foundation in Philadelphia verkauft worden. Der Preis soll 50 000 Dollar betragen haben.

Heinrich Tessenow ist eine Lehrstelle an der Technischen Hochschule in Charlottenburg übertragen worden. Er siedelt im Herbst nach Berlin über.

Eine Architektenvereinigung „Der Ring" hat sich in Berlin gebildet. Sie ist aus dem Zehner-Ring hervorgegangen und zählt zu ihren Mitgliedern die besten und lebendigsten deutschen Architekten.

Eine Fassung von Böcklins Toteninsel ist vom New-Yorker Metropolitan-Museum erworben worden.

VINCENT VAN GOGH, FRAU ROULIN MIT IHREM KINDE. 1889

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG FRITZ MEYER BEI FR. MULLER, AMSTERDAM. 21 000 GULDEN

AUKTIONSNACHRICHTEN

HOLLÄNDISCHE AUKTIONEN

Krieg und Inflation haben für eine Zeit den deutschen Kunsthandel in die benachbarten neutralen Länder gedrängt. Luzern und Amsterdam wurden die zwei wichtigsten Außenposten der großen deutschen Firmen, und die ortsansässigen Geschäfte trugen naturgemäß Nutzen von der starken Belebung des Marktes. Zieht sich der deutsche Kunsthandel allmählich wieder in die Heimat zurück, so blieb doch eine Reihe bedeutender Zweigniederlassungen in der Schweiz wie in Holland noch bestehen, und wenn in Luzern das Geschäft still geworden zu sein scheint, so trug dank der Tüchtigkeit des Herrn Mensing, des Inhabers der altberühmten Firma Frederik Muller, Amsterdam als Kunsthandelsplatz dauernden Gewinn. Eine Reihe großer internationaler Auktionen findet alljährlich in dem bekannten Hause an der Doelenstraat statt. Zeichnungsauktionen sind dort zu einer besonderen Spezialität geworden, die Versteigerung zweier hervorragender Sammlungen, die Mitte Juli stattfand, war das wichtigste Ereignis der Saison auf diesem Gebiet.

Die Preise hielten sich im allgemeinen auf einer Höhe, die allen gerechten Erwartungen entsprach, sie in einzelnen Fällen sogar weit übertraf, wenn etwa eine Grisaille des Hieronymus Bosch mit der Darstellung der Versuchung eines Sterbenden für 12 200 fl dem Versteigerer selbst zugeschlagen wurde, der sie dem Louvre als Geschenk zu überweisen

beabsichtigt. Von anderen niederländischen Primitiven ist ein aus der Nachfolge des Jan van Eyck stammendes Männerporträt zu erwähnen, das früher der Sammlung Lanna gehörte und jetzt 1750 fl brachte. Es ging mit einer Reihe anderer bedeutender Blätter in den Besitz eines in Holland ansässigen deutschen Sammlers über, der als stärkster Käufer von Zeichnungen in den letzten Jahren hervortrat. Ein Blatt mit vier Studienköpfen von der Hand Memlings, ebenfalls in Silberstift, kostete 3300 fl, eine Zeichnung des alten Pieter Brueghel, zwei Bauern darstellend, aus einer großen Folge stammend, die wohl ursprünglich ein Skizzenbuch bildete, ging um 5300 fl in den gleichen Besitz über. Eine als Vorlage für den Stich durchgeführte allegorische Komposition, den „Neid" darstellend, brachte 4800, eine Landschaft mit Wassermühle, obwohl sie kaum von dem alten Pieter Brueghel herstammen dürfte, sogar 5400 fl.

Unter den italienischen Primitiven waren die Hauptstücke eine Darstellung des Herkules, der den nemeischen Löwen tötet, von Cosimo Tura, das 4500 fl kostete, und eine Studie für die Kreuzabnahme des Signorelli in Perugia, die 3700 fl brachte. Ein Studienblatt mit der Versuchung des heiligen Antonius, früher als Orcagna bezeichnet, wurde mit 1250, ein Pisanello zugeschriebenes Blatt mit Aktstudien mit 2600, eine Fra Angelico genannte Madonna mit 850 fl zugeschlagen. Unter den Deutschen ragte eine Federskizze Dürers hervor, eine stehende Heilige, die 3400 fl brachte, eine wohl überarbeitete Kreidestudie wurde mit nur 925 fl entsprechend bewertet. Problematisch war auch ein als Grünewald katalogisierter Kopf. Der berechtigte Zweifel an der Zuschreibung gelangte in dem Preise von 1100 fl zum Ausdruck. Ein Nikolaus Manuel Deutsch signierter Landsknecht kostete 1700, eine Maria mit dem Leichnam Christi von Hans Leu, ehemals bei Lanna, 1550 fl. Einer der Rekordpreise der Auktion fiel mit dem Gebot von 10200 fl auf eine schöne Kreidezeichnung des Paolo Veronese. Das Blatt war wohl hervorragend, aber trotzdem war der Preisunterschied gegen andere schöne Blätter des Meisters, die auf etwa 1600 fl bewertet wurden, nicht ganz verständlich. Für eine große Komposition des Tintoretto, eine Steinigung des Stephanus, früher in der Sammlung Habich in Kassel, wurden 2400 fl, für eine Gewandfigur des Meisters 525 fl bezahlt. Ein Studienblatt Michelangelos für die sixtinische Decke, in allen neueren Publikationen als echt anerkannt, brachte weniger als die Hälfte des Preises, den Veroneses vom Rücken gesehene Frau gekostet hatte, es wurde Duveen für 4900 fl zugeschlagen. Ein Frauenkopf, der früher einmal den stolzen Namen Lionardo getragen hatte, wurde als Boltraffio für 3050 fl verkauft. Ein sehr schönes männliches Profilbildnis, ebenfalls lombardischer Herkunft, erzielte 2000 fl. Eine Kreuzabnahme von Tiepolo fand bei 1500 fl ihren Käufer, eine bedeutende Zeichnung von Guardi bei 1150, andere Blätter des Meisters bei etwa 600 fl.

Den Hauptbestand der Sammlungen machten wie gewöhnlich die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts aus. Es wurden allein unter Rembrandts Namen mehr als fünfzig Zeichnungen in Amsterdam versteigert, darunter eine nicht geringe Zahl bedeutender und wohl sicher eigenhändiger Blätter. Übrigens gelangten Ende Juni bei Sotheby in London nochmals vierzehn Rembrandtzeichnungen zum Ausgebot, so daß man sich wohl ein Bild von der augenblicklichen Bewertung zu machen vermöchte, wenn nicht die außerordentliche Differenz der Qualität sich in der Preisspanne von etwa 300 bis zu 22000 fl ausdrückte. Diesen Höchstpreis brachte die Studie eines liegenden Löwen, die den Stempel der Sammlungen Lawrence und Esdaile trägt und nun in den Besitz des schon genannten deutschen Sammlers in Harlem überging. In London kostete ein Löwe, der von Lippmann als eigenhändige Zeichnung in das große Rembrandtwerk aufgenommen wurde, mit 620 Guineas kaum den dritten Teil des Amsterdamer Preises, der übrigens auch den nächsthöchsten dort bezahlten Preis für den Jäger mit saufenden Hunden um mehr als das Doppelte übertraf. Die schöne Komposition des scheidenden Tobias kostete 8200, der Abschied der Rebekka 5600, die Herde am Brunnen 2600, Isaak und Esau 2100, Christus und die Samariterin ebensoviel, eine Landschaft mit Mühle 1500 fl. Eine Dorflandschaft kaufte Duveen in der Londoner Versteigerung für 1550 Guineas, derselbe ein Porträt des Shah Jehan, nach einer indischen Miniatur gezeichnet, das fünfzehnte Blatt der Art, das bekannt geworden ist, für 680 Guineas.

Unter den übrigen niederländischen Zeichnungen wurde eine sehr schöne Ansicht von Tongerloo von Aelbert Cuyp mit 5100 fl am höchsten bewertet. Eine Herberge von Herkules Seghers brachte mit 4100 fl den nächsthöchsten Preis, eine große Waldlandschaft von Jakob Ruysdael kostete 2900, eine Landschaft von Herman Saftleven 1500, eine Dorflandschaft von Koninck 1625, eine Bauernstube von Ostade 675, zwei biblische Szenen von Aert de Gelder je 650, ein Stadttor von Lambert Doomer 1000, Landschaften von Jan van Goyen 250 bis 1050 fl. Von Rubens wurde eine Studie mit zwei Putten für den Wiener Ildefons-Altar mit 3800 fl, der heilige Sebastian des Van Dyck mit genau dem gleichen Preise bewertet, während zwei schöne Studien des Meisters für ein Marienbild nur 750 fl brachten. Zeichnungen von Jordaens wurden für 600 bis 1800 fl zugeschlagen.

Von den französischen Zeichnungen verdienen vor allem zwei schöne Blätter des Claude Lorrain Erwähnung. Eine römische Landschaft mit Darstellung des Ponte Molle aus dem Jahre 1661 wurde für 1900, eine Baumstudie für 1500 fl verkauft. Eine Gebirgslandschaft des Adam Elsheimer, ein ungewöhnlich bedeutendes Blatt, erzielte übrigens mit 2500 fl einen noch höheren Preis. Ebensoviel kostete ein Studienblatt mit drei Schnittern für das berühmte „Sommer"-Bild des Lancret. Ein Watteau wurde in London versteigert, ebenfalls ein Studienblatt, ein Kopf und Hände, es kostete 760 Guineas, ein Preis, der im Vergleich nicht als sonderlich hoch bezeichnet werden kann.

Das neunzehnte Jahrhundert war in Amsterdam mit Géricault und Delacroix vertreten. Ein Soldat zu Pferde von dem ersteren kostete 1000 fl, die Komposition einer Schlacht von Delacroix 1500, vier Leoparden auf einem Blatt dagegen nur 210 fl. Von Ingres wurde eine Aktstudie mit 1250 fl verkauft. Bedeutend war übrigens Ingres auf der mehrfach genannten Londoner Versteigerung vertreten. Hier kamen ein paar erstrangige Porträtzeichnungen des Meisters zum Ausgebot: das Bildnis seiner Frau mit einem Selbstbildnis zur Seite von 1830 für 300, das Porträt des Stechers Taurel, in Rom 1819 gezeichnet, für 310, eine sitzende Dame von 1834 für 440

Guineas. Andere Studienblätter des Meisters kosteten etwa 100 bis 150 Guineas. Interessant ist es endlich, daß in Amsterdam für durchschnittliche Zeichnungen von Menzel 450 und 500 fl bezahlt wurden.

Mitte Juli folgten in Amsterdam bedeutende Auktionen von alten Gemälden aus verschiedenem Besitz sowie Teile der einstmals berühmten Wiener Sammlung Castiglioni. Diese enttäuschte allerdings sowohl in der Qualität wie in den Preisen. Castiglioni hatte manches Stück seiner plastischen und kunstgewerblichen Sammlungen um ein Vielfaches der Summen erworben, die er jetzt zurückerhielt. Er hatte beispielsweise bei Beckerath im Jahre 1916 ein Marmorrelief des Tullio Lombardo für 6600 Mark erworben und mußte es jetzt um nur 250 fl dahingehen sehen, er hatte bei Kaufmann im Jahre 1917 ein Paar kandelabertragende Engel aus dem Florentiner Quattrocento für 32500 Mark gekauft, die ihm jetzt 3000 fl brachten, ein Zeichen, daß an den in Kriegszeit erworbenen Kunstwerken keineswegs immer verdient wird, und wie sehr die Geldflüssigkeit die Preise damals in die Höhe trieb, die Knappheit heute sie herniederdrückt. Das bedeutendste Bild der zweiten Castiglioni-Auktion, ein männliches Porträt des Mabuse, das, ebenfalls bei Kaufmann, 63000 Mark gekostet hatte, wurde jetzt mit 8000 fl, mit ebensoviel der Marcusplatz Guardis, der früher bei Hollitscher hing, zugeschlagen.

Durchschnittlich bessere Preise wurden bei der Versteigerung alter Gemälde erzielt, die am 13. Juli stattfand. Ein Porträt des Jakob Cornelisz vom Jahre 1517 brachte 11500, die Halbfigur einer anbetenden Maria von Gerard David 19000, eine Madonna, ebenfalls in Halbfigur, von einem Brügger Meister des fünfzehnten Jahrhunderts 18500, eine Maria im Kreise weiblicher Heiliger von dem Meister der Lucialegende 14500 fl. Ein Frühbild von Rembrandt, Saskia als Prophetin gekleidet darstellend, wurde mit 30000 fl, mit dem gleichen Preise ein ländliches Fest des Jan Steen zugeschlagen. Eine Dorflandschaft von Jakob Ruysdael kostete 16800, eine Wassermühle des Meisters 11800, eine alte Frau von Metsu 12600, das Mutterglück von Nikolas Maes 10000, ein Familienbildnis von Jan Steen 13500, eine Flußlandschaft von Jan van Goyen, 1646 datiert, 10200, eine Mondlandschaft des Aert van der Neer 12500, eine Winterlandschaft des Meisters 8700, eine junge Patrizierin van Terborg 6000, eine Ansicht aus Harlem van Berckheyde 7300, ein Porträt des Thomas de Keyser 4800 fl.

Am gleichen Tage gelangte endlich eine Sammlung moderner, vorwiegend holländischer Gemälde aus dem Besitz des Herrn Fritz Meyer in Zürich ebenfalls bei Fr. Muller zum Ausgebot, die drei Bilder von Van Gogh enthielt. Darunter befand sich eines der bedeutendsten Figurenbilder des Meisters, das Bildnis der Frau Roulin mit ihrem Kinde, das in Arles im Winter 1888/89 gemalt und unter dem Namen „La Berceuse“ bekannt ist. Der Preis von 21000 fl für diese wohl schönste Fassung des Motivs erscheint nicht hoch, wenn man hört, daß für die Arlésienne, die ehemals Grönvold gehörte, in Amerika kürzlich mehr als die gleiche Summe in Dollar bezahlt worden ist. Zwei Landschaften aus St. Rémy wurden für 12000 und 8400 fl versteigert.

Van Gogh gehört heute zu den Künstlern, die einen internationalen Markt haben. Seine Werke werden in drei Weltteilen begehrt, und die Preise sind darum nicht erstaunlich. Wie aber auch die kleinen Länder ihre nationalen Größen hochzuhalten vermögen, das zeigte sich in Amsterdam, als in der gleichen Sammlung Meyer ein Kircheninneres von Bosboom mit 24000 fl den Höchstpreis dieser Versteigerung erzielte. Auch der Preis von 6300 fl für einen Mädchenkopf des Matthys Maris verdient wohl Beachtung.

Endlich ist der Preise für Millet zu gedenken, von dem eine Kohlezeichnung „La Bergère“ den erstaunlich hohen Preis von 8000 fl, ein Aquarell, Holzsammlerinnen darstellend, 6400 fl erzielte. Eine Landschaft mit Regenbogen von Daubigny wurde für 11300 fl verkauft.

In London wurden bei Christie mit der Sammlung des Lord Burgh drei berühmte Bilder von Turner für zusammen etwa 280000 Mark versteigert. Die Landschaft mit den Wäscherinnen brachte allein an 6000 Guineas. In der anschließenden Auktion Morland Agnew erzielte ein Familienbildnis von Raeburn den Rekordpreis mit über 50000 Pfund. Die Sensation des Jahres brachte aber erst der 28. Juli mit der Sammlung Davenport, in der das berühmte und von vielen Ausstellungen bekannte Porträt der Mrs. Davenport, das Romney um das Jahr 1790 gemalt hat, zum Ausgebot gelangte. Es ist in der Tat eines der schönsten Frauenbildnisse des englischen achtzehnten Jahrhunderts, und es stellt eine der schönsten Frauen ihrer Zeit in der gewähltesten Kleidung dar, ein Bild also, wie es ein angelsächsischer Multimillionär für seinen elegantesten Salon nur in seinen kühnsten Träumen ersehnen mag. Sir Joseph Duveen, der die Wünsche seiner amerikanischen Kundschaft sehr genau kennt, war also in der Lage, für dieses Bild jede Summe zu bezahlen, und so erklärt sich der Rekordpreis, mit dem unter dem tosenden Beifall eines sonst sehr zurückhaltenden, aber für jeden Sport begeisterten Publikums Mrs. Davenport als Siegerin in den Rennen der Season durchs Ziel ging.

Mit 5000 Guineas wurde das Bild ausgerufen. Es stieg langsam auf 10000. Als diese Summe überschritten war, boten nur noch die Beauftragten der Firmen Knoedler und Duveen, deren kaum merkliches Kopfnicken jedesmal 1000 Guineas bedeutete. Unter atemloser Stille aller Anwesenden wurde die Summe von 38000 erreicht. Von hier an bedeutete jedes Kopfnicken 2000. Bei 58000 endlich bewegte sich der Gegner von Duveen nicht mehr. Das Bild wurde zugeschlagen, und nun brach ein Beifallssturm los, wie man ihn bei Christie sonst nicht gewöhnt ist. Rund ein und eine viertel Million Mark ist in der Tat ein Preis, wie er vielleicht in öffentlicher Versteigerung überhaupt noch nicht erzielt worden ist. Ein ebenfalls berühmter Romney, das Bildnis der Lady Hamilton, das wieder Duveen ersteigerte, erschien daneben mit 13000 Guineas beinahe billig. Der Tag brachte im ganzen 115532 Guineas, etwa zwei und eine halbe Million Mark, auch dies eine Rekordsumme und ein würdiger Abschluß der Season. Wieder aber ist England an diesem Tage um ein paar berühmte Hauptwerke seiner Kunst ärmer geworden. Das Porträt der Mrs. Davenport war seit mehr als einem Jahrhundert im Besitz der Familie gewesen. Nun ist es denselben Weg gegangen wie Gainsboroughs „Blue Boy“, den der Duke of Westminster schon vor dem Kriege für 150000 Pfund verkauft hat. —r.

JOAKIM SKOVGAARD, EVA UND DIE SCHLANGE

JOAKIM SKOVGAARDS BILDERBIBEL

VON

ALBERT DRESDNER

An der Schwelle seines siebzigsten Lebensjahres hat Joakim Skovgaard dem dänischen Volke eine Bilderbibel geschenkt. Man darf wohl sagen, daß er diese Aufgabe zum zweiten Male unternommen hat. Nachdem N. S. Nebelong in den Jahren 1864 bis 1876 den völlig in Verfall geratenen Dom zu Viborg von Grund aus neu auferbaut hatte, hat Skovgaard in vieljähriger Arbeit den ganzen mächtigen Innenraum des Gotteshauses mit Gemälden geschmückt. In strahlender Farbenpracht, in mannigfaltigsten Tonarten, die von der gemütlichen Innigkeit der Idylle bis zu majestätischer Feierlichkeit und visionärer Mystik reichen, an den Wänden der Seiten- und der Querschiffe, an Chor und Apsis, an der flachen Decke des Hauptschiffes erscheinen in reichster Fülle die Gestalten und Begebenheiten des Alten und des Neuen Testamentes und durchdringen die Basilika in allen ihren Teilen mit einem hohen, heiligen Leben. Das ist eine Bilderbibel größten Stils, in der Art, wie sie die Italiener des Trecentos und Quattrocentos in den Kirchen zu entfalten liebten, und soweit meine Erfahrung reicht, möchte ich Skovgaards Viborger Werk nicht allein für die dem Umfange nach gewaltigste, sondern vor allem auch nach ihrem künstlerischen und geistigen Werte für die gehaltvollste und reifste Schöpfung halten, die neuere Zeit auf dem Gebiete der religiösen Malerei hervorgebracht hat.

Gar wohl paßt es zum Geiste der Viborger Fresken und zu ihrem Meister, daß man den Weg zu ihnen durch ein stilles Land und durch die stillen Straßen einer abgelegenen Provinzstadt suchen muß: denn zu einer solchen ist Viborg, Jütlands alte Hauptstadt, heut herabgesunken. Man soll auch nicht wünschen, daß der moderne „Turistenstrom“ mit all seinen trivialen Begleiterscheinungen die Einsamkeit der Viborger Kathedrale entweiht. Aber man versteht, daß es

JOAKIM SKOVGAARD, DER VERLORENE SOHN

den Meister reizte durch die Fülle seiner Gesichte zu einem weiteren Kreise von Gesinnungsverwandten zu reden. So verfuhren ja auch die alten Künstler, wenn sie durch Blockbücher und Holzschnittfolgen den Inhalt der Heiligen Schriften unter die Massen, zu den Armen im Geiste trugen, und selbst die Besten haben sich dazu nicht zu gut gedünkt. Denselben Weg hat jetzt Joakim Skovgaard eingeschlagen: seine „Biblischen Bilder“* sind im edelsten Sinne ein Buch fürs Volk.

Das Buch ist auf der Pariser internationalen Ausstellung für angewandte Kunst durch einen Großen Preis ausgezeichnet worden. Und es hat ihn verdient. Freilich nicht durch herausfordernde, glänzende Aufmachung, sondern allein durch die makellose Güte der mit vollendetem Können und feingeschultem Geschmacke durchgeführten buchtechnischen Herstellung. Papier, Type, Spiegel gehen zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Der Druck der Bilder, bei dem Xylograph K. Henriksen in engstem Einvernehmen mit dem Künstler gearbeitet hat, ist in Klarheit und Feinheit der Wiedergabe der Originale mustergültig. Die Textbilder hat Skovgaard durchgehends in einen schmalen schwarzen Rand gefaßt und dadurch glücklich dem Seitenbilde eingegliedert. Es ist so recht ein Buch geworden, mit dem man in Stunden der Sammlung Umgang haben und zu dem man immer wieder gern zurückkehren mag. Wer Dänisch kann, wird auch an der geschickten Gestaltung des Begleittextes Interesse finden. Er wird beachten, wie vorzüglich Professor Fr. Buhl in seiner Übersetzung des Alten Testamentes den heiligen Erzählungen ein herzhaft volkstümliches nordisches Gepräge aufzudrücken verstanden hat. Und er wird aus den zahlreich eingestreuten Stücken aus Grundtvigs „Sangverk til den danske Kirkeskole“ die Atmosphäre erkennen, in der Skovgaards religiöse Gesinnung erwachsen ist. Dies Sangwerk Grundtvigs, das der Herausgeber treffend als eine kurzgefaßte Übertragung des geschichtlichen Inhalts der Bibel in Versen kennzeichnet, ist (wie Grundtvigs Schöpfungen überhaupt) ein merkwürdig ungleiches Erzeugnis. Es sinkt nicht selten zur platten Trivialität herab, erhebt sich aber dann an manchen Stellen zu einer starken naiven volkstümlichen Bildkraft des Ausdrucks und ist durchaus von einer freudigen und aufrechten Gläubigkeit getragen. Und hier ist die geistige Verbindung zwischen Grundtvig und Skovgaard zu suchen: der Künstler ist weitaus ausgeglichener, er ist geistig feiner und gewählter als der Sänger, aber er teilt mit ihm das im besten Verstande Naive, das Herzliche, Unverklügelte, Volkstümliche, Bildhafte.

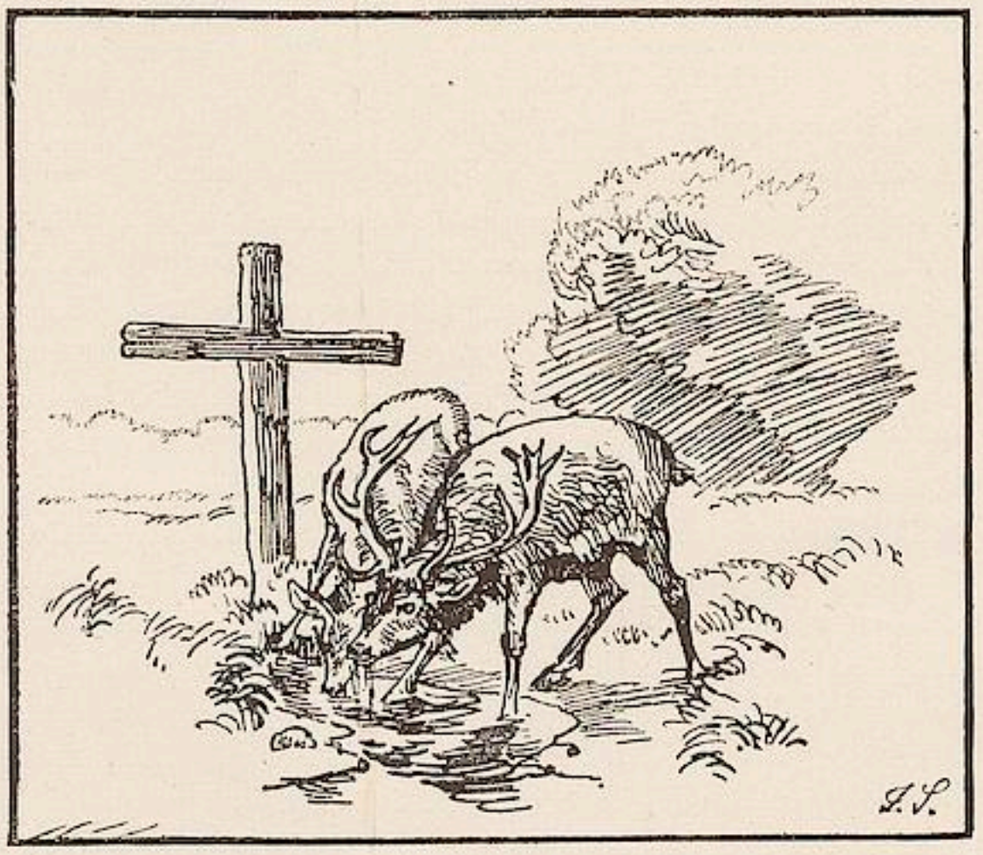
Skovgaard hat 67 Bilder zum Alten, 40 zum Neuen Testamente gezeichnet. Man erkennt unter ihnen eine etwas ältere und eine jüngere Gruppe: jene ist häufig härter, diese allgemein weicher und runder in der Handschrift. Die Zeichnungen sind teils mit der Kohle, teils mit Feder und Sepia ausgeführt. Die Begrenzung auf reine Flächenwirkung, die der bekannte moderne Holzschnittstil fordert, nimmt Skovgaard nicht an. Er macht Raum, Tiefe, Ferne. Der Raum ist frei und leicht gestaltet, alle Formen gliedern sich ihm bequem ein und werden von ihm fest zusammengenommen. Er ist nicht als eine Bühne für szenische Vorgänge aufgebaut, sondern Figuren und Raum sind als eine innerliche, organische Einheit gesehen und gebildet, deren Bestandteile einander bedingen und deuten. In der unschuldigen Heiterkeit des Paradiesgartens träumt Adam von unerkannter Sehnsucht bedrängt. In freudiger Sommerlandschaft spricht Boas die fleißige Arbeiterin Ruth an. David und Jonathan begegnen einander in einsamem Waldwinkel, und wenn Abraham den Engel des Herrn um Gnade bittet, so erblickt man im Hintergrunde das bedrohte Sodom von schweren Wolken verhangen. Durchaus sind die Zeichnungen das Werk eines Malers. Licht und Schatten sind die vornehmsten Elemente des Bildaufbaus, und meisterliche Wirkungen werden durch sie erzielt. Ich will nur das köstliche Blatt nennen, das schildert, wie der kleine Samuel die Stimme des Herrn hört: das Dunkel des Raumes bricht das reine stille mächtige Licht der Kerzen des siebenarmigen Leuchters. Oder die Taufe Jesu, über die strahlender Sonnenglanz ausgegossen ist. Oder die prachtvolle Schuldsühnung Jesajas, wo eine Lichterscheinung in den finstern Erdenkreis des Propheten hineinschwebt.

Ihrem Stile nach sind die Zeichnungen naturnah und von einem innigen Naturgefühle erfüllt, das alle Erscheinungen warm und liebend umfaßt. Aber sie belasten sich nicht mit der ausführlichen Aufzählung von Einzelheiten. Die Formen sind groß und sicher hingeschrieben und erhalten ihr Gewicht je nach ihrer Beziehung zum eigentlichen Bildgedanken. Dabei sind sie oft von packender Ausdruckskraft. Der um Schonung bittende Abraham ist ganz demütiges Flehen. In der bewegten Gruppe der Mägde, die der Findung Mosis beiwohnen, ist äußerste Überraschung aufs glücklichste ausgesprochen, und wenn Jesus den zweifelnden Petrus aus den Wassern zieht, so geschieht es mit einer überzeugenden Bewegung mild-überlegener Hilfsbereitschaft. Überhaupt

* Bibelske Billeder af Joakim Skovgaard. Med Tekst af Holger Begtrup. P. Haase & Söns Forlag, Köbenhavn. Der Preis des Buches (17 Kronen, gebunden 20 Kronen) ist in Anbetracht der Leistung als mäßig zu bezeichnen.

aber ist der Stil der Zeichnungen nur zu würdigen, wenn man sich gegenwärtig hält, daß der Künstler von der Monumentalmalerei herkommt. Entscheidend ist dabei nicht, daß Skovgaard einzelne Motive der Viborger Malereien in den Zeichnungen wieder verwandt hat — wie Abraham, der mit seinem Sohne Isaak zur Opferstätte emporschreitet, oder einige Gruppen aus dem „Großen Abendmahle“ —, sondern daß alles wahrhaft groß gesehen und gegeben ist. Von manchen der Blätter, wie Jesajas Schuldsühnung oder Jesu Versuchung, geht eine starke räumlich-dekorative Wirkung aus, und viele davon kann man sich ohne weiteres als Monumentalgemälde ausgeführt denken, weil ihr geistiges Format und ihre stilistische Haltung darauf zugeschnitten sind.

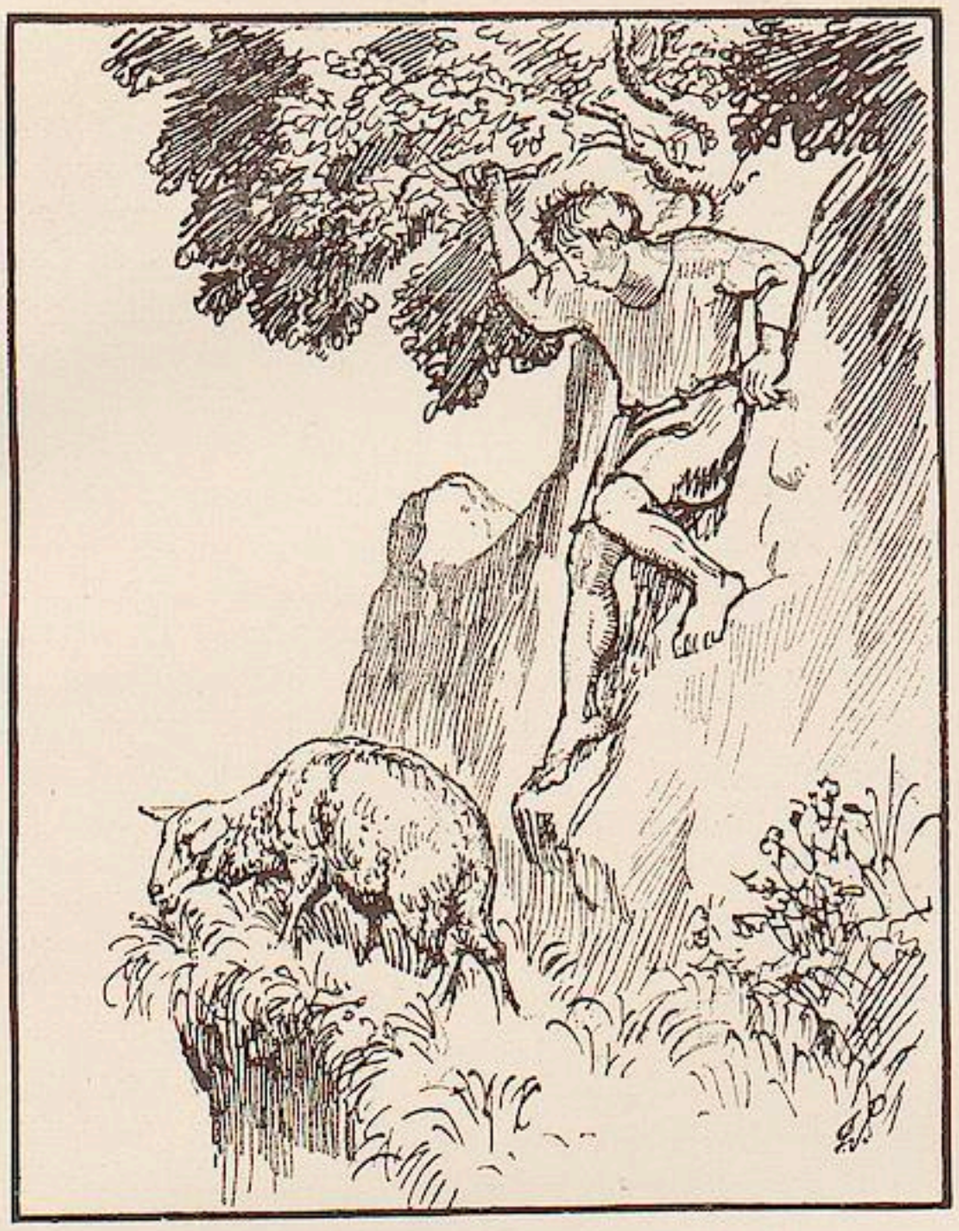
Was aber würden am Ende gerade bei einer Aufgabe wie dieser alle künstlerischen Vorzüge bedeuten, wäre nicht die Voraussetzung eines innerlichen und wahrhaftigen Verhältnisses des Künstlers zum Gegenstande erfüllt! Skovgaard ist die Bibel nicht eine Fundstätte für Bildstoffe, sondern ein Lebensbuch, mit dem er groß geworden, mit dem er aufs innigste vertraut ist und das er auf eine ihm eigentümliche Weise in sein ganzes Denken und Fühlen aufgenommen hat. Das bekundet ebenso die von ihm getroffene Wahl der Motive wie deren Behandlungsweise. Alles Dogmatische ist ausgeschaltet, das Drohende und Schreckhafte der biblischen Berichte ausgelöscht. Skovgaards Bibel ist ein Buch von urmenschlichen Erlebnissen, von menschlichen Urerlebnissen, von Liebe und Schwäche, von Opfermut und Heldensinn, von wundersamen ehrwürdigen Begebenheiten und großen Männern und schließlich von der Offenbarung der Gottnatur im Menschen durch die Erscheinung Jesu. Und er führt alle ihre Vorgänge und Gestalten auf ein einfach und ursprünglich Menschliches zurück, also daß sie uns herzlich vertraut und nahe werden und daß unendlich oft behandelte Motive einen neuen Reiz, ja zuweilen ist man versucht zu sagen: einen neuen Sinn erhalten. Er ist kein Grübler, kein Zeichendeuter, kein Mystiker, sondern sieht die biblischen Dinge in einem natürlichen, hellen, warmen Lichte. Man fühlt, daß sie ihn beglücken, und etwas sehr Beglückendes geht von ihnen aus. Sein Christus, der von der Höllenfahrt heimkehrend die Erlösten der Himmelspforte zuführt (ein bereits im Viborger Chor behandeltes Motiv), ist ein strahlender und triumphierender Liebender. Ein bezeichnender Zug ist, daß Skovgaard — wie auch in Viborg — an der Motivengruppe, die sonst seit alters von der germanischen Kunst besonders bevorzugt worden ist, an der Passion, fast vorübergleitet: von Gethsemane führt er alsbald zu einer feierlich-ernsten Kreuzigung. Sein Lieblingsgebiet ist das der Idylle in allen ihren Spielarten und hier hat er eine große Reihe vorzüglicher Darstellungen geschaffen; um nur einige davon anzuführen: die unschuldsvollen Paradiesszenen, die patriarchalische Bewirtung der Engel durch Abraham, die liebliche Rettung Ismaels, die Kindheit Jesu im Elternhause (im Motive einem Gemälde von Millais verwandt), Jesus und die Samaritanerin, Jesus bei Maria und Martha und die prachtvolle Gruppe der Zeichnungen zu den Gleichnissen vom Sämann, vom verlorenen Sohne, vom guten Hirten, von den Arbeitern im Weinberge usw., in denen sich menschliches Leben in ewig gleichen Urformen entfaltet. Wenn er aber stärkere dramatische Akzente anschlägt, so weiß er sich von Pathos wie von Sentimentalität gleich fern zu halten: der beim Anblicke seiner Tochter verzweifelnde Jephta, der unter seiner Sündenlast zusammengebrochene David sind Gestalten von tiefer, schlichter Wahrhaftigkeit.



JOAKIM SKOVGAARD, VIGNETTE

Und nun ist alles dieses von einem Meister der Erzählungskunst vorgetragen. Skovgaards Zeichnungen erfüllen die Forderung, die die mittelalterliche Kirche an die Malerei stellte: die Schrift denen zu künden, die des Lesens nicht mächtig sind. Immer ist die Handlung klar und konzentriert aufgebaut, die Personen sind sinnvoll charakterisiert, Bewegungen und Gebärden voller Ausdruck. Die Vorgänge sind leicht und zuverlässig abzulesen. Nebenzüge sind nur soweit angewandt, daß sie das Bild gefällig beleben und inhaltlich und formal abrunden. Es gibt keine leere Stellen; es gibt keine Zweideutigkeiten und keine Allegoristik. Alles ist aus den natürlichen Erfahrungen des menschlichen Lebens begreiflich, und eben hierin ist der echt volkstümliche Charakter der Zeichnungen begründet.

Die Viborger Gemälde bekennen den Einfluß der italienischen Quattrocentisten, den Skovgaard übrigens im Verlaufe der Arbeit immer freier verarbeitet hat. In den Zeichnungen klingt dieser Einfluß nur noch hier und da wie ein feiner Ton nach, und wenn Salomo und die Königin von Saba in einem prächtigen Renaissancepalaste gezeigt werden, so wirkt das fast wie ein anmutiges Zitat. Vielleicht macht sich gelegentlich eine gewisse Gesinnungsverwandtschaft mit den englischen Präraffaeliten fühlbar, am ehesten mit William Dyce, der ein Vorgänger dieser Gruppe war und sich selbst an Overbeck geschult hatte. Einige Federzeichnungen, wie Abels Ermordung, Jakobs Ringen mit dem Engel, die Verkündigung an die Hirten und Jesus im Tempel, lassen an Rembrandt denken, und diese Beziehung weist ja insofern auf eine geistige Gemeinschaft, als auch der große Holländer die heiligen Geschichten entschlossen von der menschlichen Seite aufgefaßt und dargestellt hat. Im ganzen aber steht die Sache so, daß Skovgaard sich seine eigene Form ausgebildet hat. Sie ist voll von Tradition, aber von einer Tradition, die in den Blutumlauf einer künstlerischen Per-



JOAKIM SKOVGAARD, DER GUTE HIRTE

sönlichkeit eingegangen und ihr freies Eigentum geworden ist. Und hierbei ist der nationale Zug in Skovgaards Kunst nicht zu übersehen. Sie ist national, indem der Künstler die biblischen Gestalten und Vorgänge instinktiv im Sinne und im Lichte des eigenen Volkstumes sieht. Jene ethnographisch treue Charakteristik der biblischen Erzählungen, die eine Zeitlang in der religiösen Malerei beliebt war, liegt ihm ganz fern, und nur gelegentlich wendet er wohl einmal einen Zug dieser Art an, am geistreichsten auf den beiden Salomezeichnungen, wo Herodias als fettes Judenweib lüstern dem Tanze Salomes zuschaut und auf das abgeschlagene Haupt des Täufers blickt. Aber sonst sind seine Menschen durchaus nordisch: blondhaarig und blauäugig, offen und treuherzig; sie lieben es nicht sich zur Schau zu stellen und sich in großen Gebärden zu äußern, und im Vertraulichen, Gemütvollen, natürlich Schlichten fühlt sich der Künstler am meisten zu Hause. Selbst wo die Form der italienischen Renaissance anklingt, bleiben wir doch ganz in einer nordischen Welt. In einer nordischen Welt wie bei Rembrandt. Die Welt Skovgaards ist ausgeglichener, beruhigter, freundlicher als die Rembrandts, aber sie ist auch enger begrenzt, ärmer an Hintergrund, an Ahnung und an Tiefe.

Es darf ausgesprochen werden, daß ein Werk wie Skovgaards biblische Bilder gerade in unserer Zeit einen besonderen Beruf hat. Es ist durchaus unproblematisch und in allen Beziehungen seiner selbst völlig gewiß. Es steht jenseits aller künstlerischen Richtungen und Kämpfe und hat die schöne Zeitlosigkeit echter Schöpfungen. Es bezeugt, daß Kraft und Leistung eines Künstlers nicht davon abhängen, daß er sich dieser oder jener neuesten Form bemächtigt, sondern daß sie allein von seinem inneren Erleben und von den Werten bedingt werden, die er ihm abzugewinnen versteht. Es erschöpft sich nicht im Artistischen, sondern wächst durch menschlichen Reichtum und menschliche Hoheit weit darüber hinaus. Der Künstler steht auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piedestal, hat Schiller einmal gesagt.

NEUE BÜCHER

Herbert Koch, Römische Kunst. Breslau, bei F. Hirth (Jedermanns Bücherei), 1925.

Es ist für den Leser immer eine freudige Überraschung, wenn er unter der trotz allen wirtschaftlichen Hemmungen noch immer überreichlichen literarischen Produktion unserer Tage einmal wieder auf ein Buch stößt, das nach der Väter Weise in Ruhe gewachsen ist, das keine Kompromisse kennt und die heilige Flamme der Sachlichkeit wie eine Vestalin hütet. Daß Herbert Kochs Buch zu diesen innerlichen und reinlichen Leistungen gehört, drängt sich schon nach kurzer Lektüre überwältigend auf. Was manchen vielleicht behindert hätte, die einfache Ausstattung und der knappe Textumfang der Hirthschen Bändchen, für den Verfasser war es nur ein Ansporn mehr zu strengster Auswahl des Bildmaterials und präzisester Formulierung des Schriftsatzes. Herbert Koch ist nicht nur ein gediegener Fachmann und vorzüglicher Stilist, er ist vielseitiger gebildet als die meisten Archäologen, einer von den weitsichtigen Männern, die — als Mittler hochwillkommen — eine Brücke zu schlagen wissen zwischen Antike und neuerer Kunstgeschichte. Was der Autor auf noch nicht hundert Oktavseiten über sein Thema sagt, ist aufschlußreicher als der Inhalt manches anspruchsvollen Wälzers. Man muß so tief wie er griechische und römische Kunst in sich erlebt haben, um so fein unterscheiden, so gerecht urteilen zu können. Wie selbstverständlich und überzeugend wächst aus der Fülle köstlicher Einzelbeobachtung das entscheidende Resultat heraus, daß nämlich die eigentlichen schöpferischen Taten der römischen Kunst die Architektur, das historische Relief und das Porträt gewesen sind! Der ganze ungeheure Fortschritt der modernen Archäologie über den Standpunkt etwa eines Winckelmann hinaus, der das Eigenste des römischen Genius noch nicht sah und noch nicht sehen konnte, wird bei der Lektüre dieses seltenen Buches unmittelbares Erlebnis. Hans Börger.

Emil Waldmann, Französische Maler des 19. Jahrhunderts. Breslau, Jedermanns-Bücherei, 1925.

Gute Handbücher sind bei uns eben so selten wie sie in den angelsächsischen Ländern häufig sind. Was sich bei uns so nennt, das überschreitet die Grenzen meist durch Forscher-Eigenwille und philosophischen Tiefsinn oder aber es bleibt unter dem Durchschnitt banal. Waldmanns sehr nüancierte und doch nicht minder anschaulich-klare Charakterisierung der großen französischen Maler des neunzehnten Jahrhunderts hält die gesunde Mitte zwischen knapper sachlicher Darstellung und leichter, ganz unaufdringlich persönlich gefärbter Interpretation. Eine bewundernswert geschickte Hand beweist auch der Anhang: Literaturnachweis, Künstlerviten, Zeittafel und kleiner Bilderatlas. Wer auf neunzig Seiten so viel Wesentliches über einen so langen Zeitraum und ein so unerschöpfliches Thema zu sagen versteht, der weiß gewiß unendlich mehr als das, was er geschrieben hat. Und das kommt dem Lernenden zu gute. Der Zwang zur räumlichen Verdichtung hat auch die impressionistische Schreibweise leicht umgebildet; sie bleibt elegant und ein wenig beiläufig, gewinnt aber unabsichtlich nicht selten einprägsamen Klang. Zitate sitzen schlagend und geistreich an der rechten Stelle. Solche unschulmeisterlichen Lehrbücher brauchen wir. Heise.

Ernst Benkard, Andreas Schlüter. Frankfurt a. M., Iris-Verlag.

Der erste Band einer Serie, die in der Art der Blauen Bücher von Langewiesche Werke bedeutender Bildhauer einem größeren Publikum zugänglich machen will — entschieden ein fruchtbarer Gedanke, da vor allem Monographien nur wenig oder garnicht behandelter Künstler erscheinen sollen. Darin liegt auch der Wert des Benkardschen Buches, das das gesamte bildhauerische Oeuvre Schlüters und auch (was sehr zu begrüßen ist) Vergleichswerke anderer Künstler in guten Abbildungen bringt. Der Text gibt keine zusammenfassende Charakteristik seiner Persönlichkeit, wenig ist auch auf die sehr individuelle Formensprache Schlüters eingegangen. Die Herauslösung des Bildhauers Schlüter ist entschieden wertvoll, doch hätte eine genauere Kenntnis des Baumeisters manches Wichtige zur Beurteilung seines plastischen Stils beigetragen.

Wolfgang Herrmann.

Willi Burger, Altdeutsche Holzplastik. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Band XXIX.

Von einem Kenner der gesamten mittelalterlichen deutschen Plastik wurde hier für den Laien ein zur Einführung in diese Kunst sehr geeignetes Buch geschrieben. Die gesamte Literatur, auch die neusten Forschungen, sind benutzt, noch nicht gelöste Fragen und schwankende Datierungen werden erwähnt, doch hält sich der Verfasser von der Äußerung seiner eigenen Meinung bewußt zurück. Besonderer Wert ist auf die Charakterisierung der einzelnen landschaftlichen Stile gelegt. Die Spätgotik ist allerdings etwas summarisch unter Fortlassung der wichtigen Einschnitte um 1480 und 1520 behandelt. Unter den zahlreichen Textbildern findet man auch viele weniger bekannte Stücke.

Wolfgang Herrmann.

Fr. Kempf, Das Freiburger Münster. Karlsruhe 1926.

Merkwürdigerweise gibt es über unsere großen gotischen Dome nur wenige neuere Monographien. Für das Freiburger Münster fehlt zudem noch das allgemeine Inventarwerk — das Buch des dortigen Münsterbaumeisters, der jeden Stein der Kirche kennt, ist jedoch ein vollwertiger Ersatz. Der Bau selbst und seine Kunstwerke der Plastik und Malerei, der Kirchenschatz, die Glasfenster und der Erhaltungszustand werden eingehend beschrieben, die archivalischen Belege und vor allem die im Laufe der Jahrhunderte vorgenommenen Veränderungen und Restaurationen mitgeteilt. Kunsthistorische Fragen, die Stellung und Bedeutung des Baues zur gleichzeitigen deutschen Kunst, werden nicht berührt (nur zur Parlorfrage trägt der Verfasser einiges Neue bei), aber auch den Kunsthistoriker wird das Buch als Grundlage jeder weiteren Arbeit wertvoll sein, allein schon der zahlreichen Abbildungen wegen. Wolfgang Herrmann.

Wilhelm Hausenstein: Rembrandt. Deutsche Verlags-Anstalt 1926.

Vor einem Vierteljahrhundert schrieb Carl Neumanns sein Rembrandtwerk und gab unserer Generation das ersehnte Buch. Aber wenn es in den neuen Auflagen auch immer wieder erweitert und umgearbeitet und immer von neuem auf den „Stand der Forschung“ gebracht wurde, ohne dabei an Kunstkraft zu verlieren, es läßt persönlichen Bekenntnissen daneben immer noch Platz. Denn Rembrandt ist unendlich und jede Generation sieht ihn neu. Georg Simmels im Jahre 1916 erschienenes Rembrandt-Buch, im Untertitel „Ein kunstphilosophischer Versuch“ genannt, hat sicher seine Verdienste auf dem Gebiete der Erkenntnis-Theorie, führt aber Nichtphilosophen eher von Rembrandt fort als zu ihm hin. Emil Ludwigs schöne Biographie „Rembrandts Schicksal“ (E. Rowohlt-Verlag 1923) behandelt das Menschliche des Genius auf dichterisch sehr schöne Weise, auch das Künstlerische manchmal, doch, natürlich, das kunsthistorische Problem garnicht. In Hausensteins Buch ist alles vereinigt. Nicht weniger philosophisch und ästhetisch durchgebildet als Simmel, nicht weniger psychologisch feinfühlig als Ludwig, schreibt er immer zugleich vom Menschlichen und vom Künstlerischen aus, und, soviel Geschichte und Kunstgeschichte er auch unter der Hand vermittelt, subjektiver und persönlicher als Neumann. In alle Winkel und alle verborgensten Falten dieses Lebens, dieses Schicksals, dieser Seele, dieser Welt dringt er tiefblickend hinein, Menschliches und Allzumenschliches, Künstlerisches und Weltweisheitliches immer zugleich betrachtend. Fest auf dem Boden der gesicherten Tatsachen stehend, begibt er sich, wo die Beweisbarkeiten versagen, in das Gebiet der dichterischen Ahnung, aber verirrt sich nie ins Phantastische. Wenn die Dinge, die er schildert, sich auch nicht unbedingt so zugetragen haben müssen, so können sie sich doch so zugetragen haben. Und manche Deutungen Rembrandtscher Kunstwerke, herausentwickelt aus seelischer Durchleuchtung, gehören zum Schönsten, was man über Kunst überhaupt lesen kann. Das kunsthistorische Kapitel „Rembrandt in der Reihe“, in dem Rembrandts geistige Ahnenschar aufgezeigt wird, mag der Fachwissenschaft noch einiges zu tun geben, aber sich im großen und ganzen eben-

sowenig anfechten lassen, wie die neue Beleuchtung, in die der Delfter Vermeer gerückt wird. So sehr jedes einzelne Kapitel immer von Rembrandt aus disponiert ist, so sehr viel andres aus dem Reich der ganzen niederländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts steht dann doch immer, und nicht nur nebenher, darin. Es ist ein umfassendes Buch, sehr vielseitig, sehr klug, sehr geistreich, voll, manchmal durch die Fülle immer neuer Gedanken vielleicht ein wenig überfrachtet, nicht nur mit Wissen, sondern auch mit Anschauungserlebnissen. Aber immer von größter Ehrfurcht und leidenschaftlicher Liebe diktiert. E. Waldmann.

Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. 4. Auflage. Bearbeitung und Kommentar von H. Rose. München, Bruckmann, 1926.

Vor fast 40 Jahren gab Wölfflin dieses Werk, sein erstes Buch, heraus, dessen eigentlicher Titel lauten müßte: Die Baukunst Roms von 1520—1600, scheinbar das Buch eines Spezialisten italienischer Architektur. Einige Jahre später erschien Schmarsows weit umfassenderes Werk „Barock und Rokoko". Wölfflin erlebt heute die vierte Auflage, Schmarsows Buch ist mehr oder weniger nur in Fachkreisen bekannt. Trotzdem war der letzte der modernere Mensch, der die heute zum Allgemeinplatz gewordene Erkenntnis von der großen Bedeutung des Raumes innerhalb der Baukunst vorausschauend als erster aussprach, während für Wölfflin Architektur nur geformter und belebter Stein ist. Aber Wölfflins Buch ist das Sinnliche, das seine ganz dem Sinnlichen entnommenen Grundbegriffe latent enthält, Schmarsows Buch dagegen das Begrifflich-Theoretische. So ist die Neuauflage zu verstehen. — Das Buch kann heute — nach den Grundbegriffen — nicht die gleiche Bedeutung mehr haben wie zur Zeit seines ersten Erscheinens und würde eine nochmalige Besprechung vielleicht nicht rechtfertigen, wenn es nicht gerade eine Epoche behandelte, die wir heute, besonders auf künstlerischem Gebiete, in völlig neuem Lichte zu sehen beginnen. Zwar — Wölfflins Stilmerkmale des Barock gelten auch heute noch, seine Charakterisierung der klassischen Stufe der Renaissance bleibt vorbildlich und seine Gegenüberstellungen beider Stilgattungen gehören zum Besten, was darüber geschrieben wurde. Aber die italienische Baukunst des sechzehnten Jahrhunderts erscheint uns heute als etwas Eigenes, das sich gleichermaßen gegen die Hochrenaissance wie gegen das eigentliche Barock absetzt. Der Glaube an die Vorherrschaft Roms beginnt zu schwinden. Die außerrömische Architektur gibt das Bild der Zeit. Das Barock scheint erst am Ende des Jahrhunderts einzusetzen. Nur Rom kennt teilweise eine frühbarocke Richtung. Durch die Beschränkung auf diese Stadt und deren Hauptarchitekten sieht Wölfflin richtig, seine „Augensinnlichkeit" bewahrt ihn im großen und ganzen vor einer Vergewaltigung der Kunstwerke — nur exemplifiziert er den großen Gegensatz Renaissance-Barock an einem vereinzelten, sehr begrenzten, wenn auch vorausschauenden Vorgang innerhalb Roms. Eine genauere Begründung dafür hoffe ich anderer Stelle geben zu können. Für jeden, der sich mit dieser Epoche beschäftigt und für jeden, der sehen lernen will, wird Wölfflins Buch aber nach wie vor die wichtigste Anregung geben. — Der Wölfflinsche Text ist vom Bearbeiter fast unberührt geblieben, nur hier und da sind die neusten Ergebnisse der Tatsachenforschung hineinverarbeitet. Vielleicht ist es in derartigen Fällen wünschenswerter, diese Zutaten in kurzen Anmerkungen zu bringen und dadurch jedem Leser erkennbar zu machen. So ist an einigen Stellen die einseitige „römische" Einstellung Wölfflins durch Rose gemildert worden, nur beim Glauben an die Hegemonie Roms jedoch sind die Folgerungen Wölfflins verständlich. Rose sieht im übrigen die formale Stilabfolge von Renaissance und Barock wie Wölfflin. Dies geht aus dem Kommentar hervor, der fast die Hälfte des Buches ausmacht. Ein Kapitel behandelt das Material und die Farbe, ein anderes die Stadtanlage, zwei Komplexe, die in Wölfflins Buch fehlen. Durch ein Kapitel über die Baugeschichte von St. Peter will Rose den Gegensatz von Renaissance und Barock an einem Bauwerk veranschaulichen, doch geht er zu sehr ins Detail. Für sich genommen eine sehr wertvolle Arbeit, zu dem groß angelegten Wölfflinschen Buch aber nicht ganz passend. Dann gibt Rose noch in kurzen Andeutungen seine eigene Anschauung von den Gründen des Stilwandels und eine neue Theorie der Kunstgeschichte, die sehr fruchtbringend zu sein scheinen, aber zur Wölfflinschen Auffassung in einem solchen Gegensatz stehen, daß sie in diesem Buch, das Wölfflins Namen trägt, besser keinen Platz gefunden hätten.

Wolfgang Herrmann.

Gustave Kahn, Fantin-Latour. Sammlung „Meister der Kunst". Paris, Rieder. In 8°. 40 Blätter außerhalb des Textes.

Die Sammlung der Meister ist soeben durch eine dazugehörige Studie G. Kahns über Fantin-Latour bereichert worden. In dieser Abhandlung legt er das Hauptgewicht darauf, sich mit den Einflüssen auseinanderzusetzen, die auf Fantin-Latour wirkten, wobei er zu dem Schluß kommt, daß Fantin-Latour Delacroix und den holländischen Meistern, vor allem aber Vermeer van Delfft viel zu verdanken hat.

Fantin-Latour hat ausschließlich seiner Kunst gelebt: so läßt sich seine Biographie mit wenigen Linien erschöpfen, und das Interesse dieses Bandes gipfelt in der Untersuchung, welches die verschiedenen Kunstrichtungen waren, die sein Talent für sich anzogen: die romantische, die realistische und die impressionistische. Der Verfasser zeigt uns den Künstler als einen hervorragend verständnisvollen Geist, der mit den Vertretern dieser Schulen im besten Einvernehmen lebt, dabei aber das Persönliche seiner Begabung durchaus wahrt, wodurch er in der französischen Malerei eine Note vibrieren läßt, die man vorher noch nicht gehört hatte.

In derselben Sammlung sind kürzlich erschienen: Rodin, von Léonce Bénédite, und Barye, von C. Saunier. Gustave Coquiot, An den Seine-Ufern (Paris, A. Delpeuch). Edouard Deverin, Zeichnungen von Schriftstellern (Paris, Jeuve). André Salmon, Modigliani, sein Leben und seine Werke. (Herausgeber der Vier Wege.) Agnel und Isnard Monticelli, sein Leben und seine Werke (Guitard-Occitania).

Marie Dormoy.

Die Zeichnungen Pieter Bruegels v. Karl Tolnay. Mit 104 Tafeln. Piper, München 1925.

Dieses Buch zeichnet sich durch Ernst und Tiefe aus.

Der Verfasser hat die Bruegel-Zeichnungen scharf geprüft. Er gibt eine Liste, die erheblich abweicht von derjenigen, die uns in Hulin-Bastelaers großem Bruegel-Werke zur Verfügung stand. Er hat mehrere Blätter hinzugefügt und recht viele abgestoßen. Beinahe hundert Zeichnungen hält er für „echt" und bildet er ab.

Der Text bietet mehr als einen kritischen Katalog, er enthält eine hoch gestimmte Schilderung, mit der Bruegels Kunst von einer Seite höchst eindrucksvoll und überzeugend erfaßt wird. Der Meister wird hauptsächlich als der Darsteller der Landschaft gewürdigt. Als genial und persönlich wird seine Leistung gefeiert. Er sei, das Hochgebirge beim Überschreiten der Alpen erlebend, in das Geheimnis der Naturzeugung eingedrungen, habe im Erdleib die Spuren geologischer Katastrophen gespürt, Geschehen und Werden in sichtbaren Formen ausgedrückt. Nachdem der Verfasser jugendlich radikal die Tat seines Helden in den Zeichnungen der Gebirgslandschaft begriffen hat, mißt er das gesamte „Werk" des Meisters am Maßstab des erregten Naturempfindens und wird relativ gleichgültig gegen die mehr ruhige und sachliche Schweise, die Bruegel in der Heimat entwickelte. Über die Darstellung der Menschengestalt, die Beobachtung des Menschentreibens sagt er Neues und Treffendes, rundet aber das Bild nicht ab, erstens, weil er geflissentlich vermeidet, zu sagen, was schon gesagt worden ist, und dann, weil ihm der Sinn für Humor abgeht, ohne den Bruegel schließlich doch nicht ganz zu verstehen ist. Daß der Text mit jedem Satze gegen nachlässige und oberflächliche Beurteilung protestiert, ist erfreulich und wird sich als fruchtbringend erweisen, doch nimmt der Verfasser in natürlicher Reaktion den Meister zu schwer und belastet seine Darstellung mit allzu abstrakten Begriffen. (Als Motto ein Zitat aus — — Hegel!)

Im Anhang aufklärende Angaben über das Inhaltliche der satirischen Darstellungen. Dann Bemerkungen über die Zeichnungen, die der Verfasser als zu schwach oder als mit seiner Vorstellung unverträglich ablehnt. In vielen Fällen ist seine Kritik, die sich gegen Bastelaers Liste, sowie gegen die Illustration meines Bruegel-Buches wendet, sehr zutreffend. Das „Werk" wird erfreulich gereinigt. Für einige verurteilte Blätter möchte ich auf milderen Spruch plaidieren. Was die lange Reihe der Figuren mit der Beischrift „Naer het leven" betrifft, versucht der Verfasser — nicht ganz erfolgreich — zwischen „echten" und „falschen" Blättern zu unterscheiden. Es gibt unter diesen Zeichnungen bessere und schlechtere in vielen Stufen. Eine klare Abtrennung der falschen, die Kopien sein müßten, will nicht gelingen. Übrigens kennt der Verfasser ebensowenig wie seine Vorgänger den Sinn, die Bedeutung, die Zweckbestimmung dieser Aufnahmen.

Das Positive in dem Buch ist reich genug, für eine Erstlingsarbeit sogar überraschend reich. Die tief eindringende, an sich und an den Gegenstand die höchsten Ansprüche stellende Bemühung, die über das Geistige das Sichtbare nicht vergißt, fördert das noch junge Verständnis für Pieter Bruegel beträchtlich. M. J. Friedländer.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts von Carl Einstein. Im Propyläenverlag 1926.

Dieses Buch verzeichnet in sieben Kapiteln und 380 Tafeln das Kunstschaffen der letzten 25 Jahre. Zum ersten Male wird die innere Entwicklung, der logische Ablauf der scheinbar heterogenen Bewegungen aufgezeigt, die selbst den geübten Beobachter leicht verwirren, da sie ihm stets aufs neue die letzten Vorbehalte entwinden. Es wird der Zusammenhang der großen Kunstwandlung um 1900 mit den Umstellungen des wissenschaftlichen Denkens angedeutet, ihr Ort in dem gesamten Geistesgefüge des Zeitalters aufgesucht. Vergangenes wird herangezogen, das Heute zu belichten, oft auch, um seine Problematik zu erweisen. Doch erhellt sich wiederum nach rückwärts der geschichtliche Verlauf: Kunstgeschichtliche Begriffe und Typen — etwa der „Klassiker" und „Klassizismus" im Kapitel Dérain — werden neu umrissen. Jedes einzelne Oeuvre wird in seltener Objektivität auf seinen Anteil an dem Gesamten der Zeit geprüft und danach gewertet. In theoretischen Kapiteln wird das Gesetz dieser künstlerischen Bewegungen erforscht, oftmals durch literarische Parallelen bekräftigt; in anderen — z. B. den Seiten über Rousseau, Barlach — ist liebevoll Menschliches erfühlt. Voraussetzung für eine solche Leistung ist nicht nur die genaueste Kenntnis dieser Kunst und ihrer Theoreme von ihrem Beginn her, sondern der fruchtbare Standpunkt des künstlerisch und wissenschaftlich mit den treibenden Kräften der Zeit verbundenen Schriftstellers. (Am Anfang der Bewegung steht ja der in Deutschland noch immer abgelehnte „Bébuquin" desselben Verfassers.) Darüber hinaus ein strenges, an der Kenntnis vergangener und fremder Kunst erzogenes Gefühl für Qualität. Das Buch setzt mit den „Vorbedingungen" ein: der Impressionismus in seiner früheren und späteren Phase wird bestimmt, seine Umdeutung durch van Gogh und das Suchen nach dem großen Bild (Cézanne und Seurat), das die neue Kunst einleitet. An ihrem Beginn stehen Matisse, Dérain, Rouault und andere — jeder ein besonderes Kapitel dieser Malerei. Auf etwa vierzehn Seiten ist dann das wichtigste Ergebnis des Buches — das Entscheidende über das neue Seherlebnis der Epoche, den Kubismus — zusammengedrängt. Wie in seiner „Negerplastik" hat der Verfasser es in diesem bedeutsamen Kapitel verstanden, einen dem Publikum unbequemen, hartnäckig widersprochenen Typus Kunst als wesentliches Phänomen zu erweisen. Es folgt eine Studie über die italienischen Futuristen und ihre etwas literarische Programmkunst. Danach die schwierige Aufgabe, die Linien der „provinziell und landschaftlich so geschiedenen" Malerei der Deutschen zu zeichnen, die nicht — wie die Franzosen — „an eine klare Überlieferung anknüpfen konnten", deren Schicksal es von jeher war, in Willen und Ziel auseinanderzustreben, daher ihre „Bilder nicht die Kraft bindender Symbole besitzen". So muß sich hier Kunstgeschichte notwendig in Künstlergeschichte auflösen. Die Triebkräfte, die in der Kunst des neuen Rußland wirksam sind, werden kurz skizziert. Das letzte Kapitel ist den Strömungen in der Plastik gewidmet, die ja seit Jahrhunderten von der großen Entwicklung der europäischen Malerei beschattet wird und überdies heute eine Architektur entbehrt, „die ihren Raumkörpern mehr gewähren sollte als Fassade". Die Fülle der biographischen Tatsachen und Datierungen erhöht den Wert des Buches. Die Bilder sind so vortrefflich ausgewählt wie reproduziert.

Hedwig Fechheimer.

Robert Koldewey, Heitere und ernste Briefe aus einem deutschen Archäologenleben. Herausgegeben von Carl Schuchhardt. 189 Seiten und 24 Abbildungen. 8°. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Berlin 1925.

Ein freundliches Geschick hat es gefügt, daß die vorliegende, liebevoll zusammengestellte Briefauswahl im wesentlichen noch unter den Augen und mit Billigung Robert Koldeweys in den Satz gehen konnte, kurz bevor dieser der wissenschaftlichen Welt und dem Freundeskreise entrissen wurde.

Schon Alfred Lichtwark — der Freund aus der Hamburger Periode — hatte am Anfang der neunziger Jahre auf eine Buchausgabe der damals von Koldewey aus Unteritalien und Sizilien an die Hamburger Gönner gesandten Briefe gedrungen, das Leben aber führte diesen andere Wege und es kam weder damals noch später zu einer zusammenfassenden Publikation von Reiseberichten, bis eben ein anderer Freund, Carl Schuchhardt, in zwölfter Stunde rettete, was noch zu retten war (viele Briefe, besonders solche aus Babylon, waren schon verloren).

Jeder, der von Koldeweys Wesen auch nur einen Hauch verspürt hat, wird Schuchhardt für diese Aufopferung Dank wissen, denn es handelt sich hier nicht nur um die fachlichen Äußerungen einer Gelehrtenexistenz — mag sie auch noch so bahnbrechend gewesen sein —, sondern in noch viel höherem Maße um die menschlich packende und literarisch fesselnde Auseinandersetzung einer reichen, künstlerisch empfindenden Persönlichkeit mit sich und der Umwelt.

Hat man die stattliche Reihe der Werke Koldeweys vor Augen, von seinem ersten Auftreten auf klassischem Boden — Assos — bis zu seinem Wirken in Babylon, und macht dann in den Briefen den nur von der verhältnismäßig kurzen Görlitzer Periode unterbrochenen glänzenden Aufstieg des Verfassers mit, so bildet sich vor dem inneren Auge aus sachlichen und persönlichen Momenten eine herrliche Synthese, die man um alles in der Welt nicht missen möchte.

Etwas Genialisches war in Koldewey und die herrliche Einseitigkeit und schlafwandlerische Sicherheit einer Natur, die ihrer Mission gewiß ist und, ihre Kräfte planvoll zusammenhaltend, mit heiligem Ernst aufs Ganze geht. Dieser tiefe Ernst ist überall in den Briefen sichtbar und die männliche Kraft, aus der dann der für Koldewey so bezeichnende Humor strömt, das heißt: die Fähigkeit, über den Dingen zu stehen, auch wenn es hart auf hart geht (vgl. etwa die Briefe aus dem Sanatorium zu Oeynhausen).

Höchst charakteristisch — um das noch zu sagen — das reine und selbstlose Freundschaftsverhältnis, das Koldewey mit Puchstein verband und das aus vielen Briefen erquickend hervorleuchtet, eine Freundschaft, die dann bekanntlich in dem noch heute als klassisch anzusprechendem Werke Beider über die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien ein ganz einzigartiges Denkmal erhielt. Hans Börger.

Curt H. Weigelt, Giotto. Klassiker der Kunst. Band 29, 1925.

Von den Brosamen von Giottos Tische hat ein Jahrhundert gelebt. Riesenhaft aber ist die Kluft, die dieses Genie von der vorangehenden Kunst des Dugento, der maniera greca Vasaris, trennt. Weigelt, der ausgezeichnete Biograph Duccios, schien der gegebene Analytiker dieses Gegensatzes. Er hat in dem vorliegenden Buche, in vielleicht allzu bescheidener Selbstbeschränkung, sich ganz eng an sein Thema gehalten, über das doch, nach dem erschöpfenden Werke von Fritz Rintelen, Giotto und die Giotto-apokryphen, 2. Auflage 1923, und Raimond van Marles, Development of the Italian schools of painting, 1924, kaum noch etwas Neues zu sagen war. Mit Recht behandelt Weigelt in liebevoller und ausführlicher Einzelanalyse als gesicherte Werke nur noch die Navicella, die Arenafresken, die Madonna aus Ognissanti und die Wandbilder der Kapellen Peruzzi und Bardi zu Sta. Croce; hiervon werden gute und große Teilansichten gegeben. Alle übrigen giottesken Bilder sind der Werkstatt zugeschrieben. Kein künftiger Forscher wird nach der eindringlichen Begründung, mit der Rintelen Gemälde von der Art der Tafeln in der Sakristei von S. Peter oder der Stigmatisation im Louvre abgelehnt hat, das Werk Giottos jemals wieder um diese Arbeiten bereichern wollen. Es ist zu hoffen, daß Weigelt, der noch eine größere Veröffentlichung über die Malerei des Trecento beabsichtigt, in ihr auch der Darstellung der formalen Gegensätze zwischen Dugento und Trecento die nötige Breite gönnt, die man selbst in dem groß angelegten Werk van Marles vermißt.

Baum.

Jahrbuch der Charakterologie. Herausgegeben von Emil Utitz. Band 2—3. Charlottenburg, Panverlag Rolf Heise, 1926.

Der neue Doppelband des Jahrbuchs bringt eine Fülle charakterologischer Materialien unter den verschiedensten Ordnungsgesichtspunkten. Philosophische (Ludwig Murcuse), phänomenologische (Prinzhorn, Müller-Freienfels), soziologische (Plaut), historische (Andreas), religiös-ethische (Kraus, Brentano), psychiatrische (Gaupp, Birnbaum), physiologische (Lipschütz), kriminalistische (Heindl, Schneickert), praktisch soziale (Baumgarten) Beiträge reichen einander die Hand und treten in eine Werkgemeinschaft von höchster Fruchtbarkeit. Die Leser dieser Zeitschrift werden besonders angezogen werden von der Studie von Ludwig Klages, „Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches“, die den Gipfel des Jahrbuches darstellt. Mit vielem Gewinn werden sie auch die Beiträge von Gaupp über einen Wahnkranken lesen, der an seinem Wahn zum schöpferischen dramatischen Dichter wurde. Aber es gibt keine einzelne Studie in diesem Bande, die nicht sorgsames Studium verdiente und belohnte.

Kronfeld.

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

Ein Buch, das jeder Deutsche gelesen haben muß!

Phot. Bieber

WILHELM DER ZWEITE

VON EMIL LUDWIG

1.—30. Tausend. Mit 21 Abb. auf Tafeln. 504 Seiten. Geh. M 10.—, Ganzleinen M 14.—

Zum ersten Male findet hier Wilhelm der Zweite einen Biographen, der dieser vielumstrittenen Gestalt ohne Parteinahme, nur auf Grund der Akten und Memoiren, gerecht zu werden weiß. Aus den Elementen seines Charakters, aus angeborenen Schwächen und harter Jugend entwickelt Ludwig als Psychologe die weltpolitischen Folgen dieses autokratischen Wirkens

Zu beziehen durch jede gute Buchhandlung oder direkt vom

ERNST ROWOHLT VERLAG · BERLIN W 35

28. Sep. 1964
14. Mai 1969
10. Nov. 1970
9. Juni 1972
27. Sep. 1972
12. Jan. 1973
16. Jan. 1973

HERMANN VOSS

Die Malerei des Barock in Rom

Für Kunstfreunde und Kunstgelehrte wie besonders für die Sammler und Kunsthändler ist dieses wichtige und interessante Werk schon durch die Darbietung des gewaltigen, in dieser Vollständigkeit noch nirgends gezeigten Bildermaterials von Wert und Bedeutung. Es ist die erste zusammenfassende Darstellung dieses Stoffgebietes aus der Feder eines berufenen Fachmannes, der hier die Ergebnisse seiner vieljährigen und ausgedehnten Forschungen niederlegt.

Ein starker Band in Lexikonformat mit etwa 500 Abbildungen

In Halbpergament Mark 30.—

Lassen Sie sich das Werk von Ihrem Buchhändler vorlegen!

DER PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

Münzen-Handlung

ROBERT BALL NACHF.

BERLIN W 66

Ankauf WILHELMSTR. 46/47 **Verkauf**

Taxen · Auktionen

Preislisten bei Angabe des Sammelgebietes kostenlos

Die diesem Hefte beiliegenden Prospekte: Ernst Wasmuth, Architektur-Verlag, Berlin, Erich Reiß, Verlag, Berlin und Fritzes K. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Stockholm, empfehlen wir besonderer Beachtung.

DRUCK VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG